

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
Высшего профессионального образования
«Уральский федеральный университет имени
первого Президента России Б.Н. Ельцина»

ТЕХНОЛОГИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА КАК ИНСТРУМЕНТ ГУМАНИЗАЦИИ ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ УЧАСТНИКОВ МОЛОДЕЖНОЙ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ
НАУЧНОЙ ШКОЛЫ И КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ «ГОРОД КАК ПРОЦЕСС»
ДЕПАРТАМЕНТА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИИ УРАЛЬСКОГО
ФЕДЕРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА
14–18 сентября 2012 года

CONTEMPORARY ART AS A HUMANIZATION INSTRUMENT FOR PUBLIC SPACES

SELECTED ARTICLES OF THE PARTICIPANTS OF THE INTERDISCIPLINARY
WORKSHOP FOR EMERGING SCHOLARS AND CATALOGUE OF THE EXHIBITION
CITY AS A PROCESS ORGANIZED BY THE DEPARTMENT OF ART HISTORY
AND CULTURAL STUDIES OF THE URAL FEDERAL UNIVERSITY
14–18 September 2012

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2012

УДК 7.01(06)
ББК Щ10я43
Т 384

РУКОВОДИТЕЛЬ
ПРОЕКТА
Тамара Галеева

PROJECT
LEADER
Tamara Galeeva

РЕДАКТОРЫ
Елизавета Южакова
Дарья Костина

EDITORS
Elizaveta Yuzhakova
Daria Kostina

ПЕРЕВОД
Елизавета Южакова

TRANSLATION
Elizaveta Yuzhakova

КОРРЕКТОРЫ
Елизавета Южакова
Рафаэл Мартинс

PROOFREADERS
Elizaveta Yuzhakova
Rafael Martins

Т 384 Технологии современного искусства как инструмент гуманизации общественных пространств : избранные статьи участников Молодежной междисциплинарной научной школы. 14–18 сентября 2012 г. Екатеринбург : [под ред. Е. Южаковой, Д. Костиной]. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012. – 138 с.

Contemporary art as a humanization instrument for public spaces: selected articles of the participants of the interdisciplinary workshop for emerging scholars. 14–18 September 2012. Ekaterinburg : [Yuzhakova E., Kostina D. (Eds.)]. – Ekaterinburg: Ural University Press, 2012. 138 p.

ISBN 978-5-7996-0804-0

Издание представляет собой сборник статей, написанных участниками и организаторами Молодежной междисциплинарной школы департамента искусствоведения и культурологии Уральского федерального университета «Технологии современного искусства как инструмент гуманизации общественных пространств». Статьи разного характера – от историко-аналитических эссе до кураторских проектов – отражают различные подходы к анализу тематики школы.

Издание адресовано специалистам разных областей гуманитарных наук, а также широкой аудитории, интересующейся проблемами современного искусства.

This book is a collection of articles written by the participants and organizers of the interdisciplinary workshop for emerging scholars “Contemporary Art as a Humanization Instrument for Public Spaces” held by the Department of Art History and Cultural Studies of the Ural Federal University. The articles, ranging from historical and analytical essays to curatorial projects, reflect different methods of analyzing problems stated within the workshop.

This book is addressed to professionals of various specialties related to art and cultural studies. It is as well as a pleasant reading for a broader audience interested in contemporary art.

ББК Щ10я43

*Издание и работа молодежной школы осуществлены
при поддержке Уральского федерального университета.*

*This publication and the workshop were made possible
by the financial support from the Ural Federal University.*

© Институт гуманитарных наук и искусств, 2012
© Издательство Уральского университета, 2012
© Institute of Humanities and Arts,
© Ural University Press

ISBN 978-5-7996-0804-0

ВВЕДЕНИЕ

Темой первой Молодежной междисциплинарной исследовательской школы департамента искусствоведения и культурологии УрФУ стало актуальное осмысление потенциала современного искусства в процессе освоения и гуманизации общественных пространств.

Общественное пространство – это место, где каждый человек имеет право находиться беспрепятственно и бесплатно. В связи с этим общественные пространства являются точкой пересечения различных интересов: политических, социальных, экономических, творческих и т. д. Характерной особенностью общественных пространств является то, что, с одной стороны, они равнодоступны для всех, но с другой – эта равнодоступность нередко становится причиной психологической отчужденности людей от общественных пространств. В связи с этим общественные пространства часто маркируются в сознании людей как «ничейные», что становится одной из причин хаотического их освоения, в том числе и с помощью визуальных практик. Под визуальными практиками подразумеваются такие виды человеческой деятельности, направленные на достижение визуального эффекта, как реклама, освещение, традиционное монументальное искусство, городская скульптура, экспериментальные практики паблик-арт (public-art), стрит-арт (street-art), граффити, ландшафтный дизайн и др.

На сегодняшний день мы можем констатировать кризис общественных, главным образом, городских пространств. Быстрыми темпами идет строительство нового жилья и торговых центров. При этом городские территории, ориентированные на обеспечение возможностей досуга, никак не развиваются, и самым популярным местом проведения свободного времени у горожан по-прежнему остаются торговые моллы. Кризис испытывают и перегруженные кричащими рекламными образами улицы, исторические центры городов нередко отдаются под бизнес-застройку, что еще более теснит и без того немногочисленные места общественного досуга, а безликая спальная периферия практически лишена оборудованных для времяпрепровождения общественных пространств. В итоге люди не отождествляют себя с общественными местами, и происходит утрата восприятия этих мест как доступных: «Обще-

ственное пространство неизбежно исчезает, превращаясь во все более радикальное пространство изгнания»¹.

Поскольку Екатеринбург является крупным и быстро развивающимся деловым центром, подход к функционированию визуальных практик в общественных пространствах зачастую является прагматическим, и под актуальными творческими практиками зачастую скрываются маркетинговые стратегии и рекламные кампании. И здесь вопрос заключается в том, должны ли творческие практики в общественных пространствах быть независимыми от капитала и социальной политики. Один из родоначальников постмодернизма Роберт Вентури, говоря о символизме в городском пространстве, утверждал, что для восприятия классической архитектуры нужно сначала научиться воспринимать облик Лас Вегаса². Однако в нашем сегодняшнем местном контексте создается ощущение, что эти уроки воспринимаются буквально, а не на символическом уровне, и «декорированные сараи» у нас не метафора, а реальное положение вещей, доказательство того, что городское планирование в России все еще находится на стадии модернизма. В данной ситуации сложно осуществить актуальное художественное высказывание, которое не было бы отвергнуто широкой публикой в силу простого непонимания.

То же касается и независимого уличного искусства. Если в западных странах графический стрит-арт появился как маргинальная практика бедной молодежи с окраин, то в России подобная практика оказалось «модным веянием», игрой в маргинализацию. В то же время, благодаря почти институциональной организации изначально хаотического граффити-движения (имеется в виду фестиваль «Стенография»), качество уличного искусства в Екатеринбурге находится на высоком уровне, а художники не входят в конфликт с административными структурами из-за использования общественных пространств для своего творчества.

В случае стрит-арта и паблик-арта, его важным качеством является недолговечность, грубо говоря, рисунок на стене здания находится до тех пор, пока здание не покрасят или не снесут, а объект находится в пространстве до тех пор, пока существует проект, а рамках которого он создан, или до тех пор, пока пространство не понадобится для иных целей. Данное качество позволяет подобным визуальным практикам оставаться актуальными и быстро реагировать на изменения тех политических и общественных контекстов, в которых они создаются.

В широком смысле визуальные практики в городском пространстве используют большое количество разных медиа: разные виды графики в случае

¹ Колхас Р. Общественное пространство неизбежно исчезает // Искусство кино. 2010. № 11. Ноябрь. [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/2010/n11-article19.html> (дата обращения: 20.09.2012).

² Venturi R., Scott Brown, D., Izenour, S. Learning from Las Vegas. Cambridge, MA: MIT Press, 1972.

стрит-арта, рекламы и т. п., световые эффекты, городские видеозкраны, скульптура и инсталляции. В случае активного вовлечения посетителя общественных пространств последние кажутся наиболее перспективными, поскольку предоставляют возможности для интерактивности: многие жители и гости города фотографируются в обнимку с многочисленной новой городской скульптурой в пешеходной зоне улицы Вайнера. Подобная реакция публики может служить отправной точкой в планировании стратегии создания эффективного наполнения общественных пространств визуальным материалом.

Также при решении проблем гуманизации общественных пространств с помощью визуальных практик целесообразным представляется изучение реакций разных возрастных категорий зрительской аудитории и ее разного культурного бэкграунда: «Коробейник» с улицы Вайнера гораздо понятнее для среднестатистического зрителя, не имеющего специальной художественной подготовки, нежели, к примеру, «Лучник» Генри Мура в Берлине. Однако стратегия ориентирования только на вкус «среднестатистического» жителя города таит в себе риск потери качества визуального материала. С другой стороны, воплощение тех или иных визуальных проектов способно нести образовательную функцию повышения культурной осведомленности зрительской аудитории. Еще одна функция, связанная с образовательной, которую могут нести визуальные практики, – это переосмысление ставших неактуальными пространств и введение их в рекреационный маршрут городского жителя.

Таким образом, при рассмотрении проблемы функционирования визуальных практик в общественных пространствах возникает целый ряд взаимосвязанных вопросов, составляющих разные пласты исследования. Говоря коротко, это проблема баланса независимых художественных практик с социальным и коммерческим заказом, проблема роли визуальных практик в функционировании общественных пространств, вопрос о рецепции визуального материала публикой и вопрос воспитания общественного вкуса, вопрос границы личного и публичного в общественном пространстве, проблема актуализации городского наследия.

Целью школы стал анализ актуального положения вещей в общемировой, российской и екатеринбургской практике, анализ способности современного искусства к решению многочисленных и разнообразных проблем общественных пространств, а также разработка проектов по их решению.

Лекторами школы выступили как приглашенные профессора-теоретики, так и художники-практики. Об истории и актуальной ситуации взаимодействия искусства и общественных пространств в Бразилии рассказал профессор Колежиу Педру II и сокуратор выставки «Город как процесс», проходящей в университете в рамках Параллельной программы 2-й Уральской индустриальной биеннале современного искусства, Рафаэл Фонсека (Рио-де-Жанейро). Приехавшие также из Бразилии художники Даниэла Сейшас и Луиза Нобрега поделились с участниками своим опытом работы с общественными про-

странствами, а также рассказали о вдохновляющих их примерах в актуальном искусстве. Куратор HangarBicocca Foundation (Милан) Андреа Лиссони посвятил свою лекцию анализу практики парадов и демонстраций в современном урбанистическом пространстве. Преподаватель факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге Вадим Басс обратился в своей лекции к проблеме современной петербургской архитектуры, общественного и «цехового» вкуса, а Станислав Савицкий – лектор Смольного института свободных наук и искусств (Санкт-Петербург) – рассуждал в своем выступлении о том, как тема публичных пространств осмысливается художниками, представленными на всемирно известных фестивалях современного искусства «Документа'13» и «Манифеста'9». О «Манифесте'9» рассказал и сам специально приехавший куратор фестиваля, профессор Национального автономного университета Мексики Куатемок Медина. Оживленную дискуссию участников вызвала встреча с наиболее интересным и успешным сегодня уличным художником России Тимофеем Радей, который назвал свое выступление «Как я вижу город».

Участники школы – магистранты и аспиранты Смольного института свободных наук и искусств (Санкт-Петербург), Российского государственного профессионально-педагогического университета (Екатеринбург), Департамента искусствоведения и культурологии и Департамента философии Уральского федерального университета – представили абсолютно разные подходы, от историко-аналитических докладов до практических кураторских проектов. Некоторые из них касались не только проблемы визуальных практик, но и перформативных практик в общественных пространствах. Этот сборник представляет результаты научной школы, в то время как проблемы, поднятые в ее ходе, остаются актуальными как в Екатеринбурге, так и по всему миру, каждый день провоцируя дискуссии и воплощение новых решений.

Елизавета Южакова, Дарья Костина

*Кураторы Школы выражают свою признательность
Т. А. Галеевой, В. В. Деменовой, Н. Э. Гальоне и всем тем,
кто помогал в осуществлении проекта.*

INTRODUCTION

The topic of the first interdisciplinary research workshop for emerging scholars of the Department of Art History and Cultural Studies deals with the relevant understanding of the potential of contemporary art in the process of humanization of public spaces.

Public space is a place where everybody has the right to stay without any restrictions and for free. Because of that public spaces are the point of intersection of various interests: political, social, economic, creative and so on. One of the peculiar features of public spaces is that while they are accessible to everybody, this equal accessibility can often become a reason for psychological estrangement of people from these places. In such a way public spaces become labeled in people's minds as belonging to nobody, and this fact is one of the reasons for their chaotic development, including development by means of visual practices. The term visual practice implies, to put it simply, various kinds of human activities towards visual effect, such as advertisement, illumination, traditional monumental art, city sculpture, public art, street art, landscape design, etc.

Today we can state the crisis of public, mainly urban, spaces. Construction of new housing and shopping malls grows rapidly. At the same time urban areas focused on providing leisure opportunities are not developing and the most popular places among citizens for spending their free time are the shopping malls. The streets are overloaded with screaming advertisement images, historical city centers are often infiltrated by business construction; all this makes the few public leisure places even more constricted, while the faceless suburbs are practically devoid of public leisure places. As a result, people lose their identity within these places and lose the perception of these places as available to them: "Public space inevitably disappears, turning into more radical space of exile"¹.

Since Ekaterinburg is a large and rapidly growing business center, approach to visual practices functioning within its public spaces appears rather pragmatic and what is hidden beneath creative practices are marketing strategies and advertisement campaigns. And here lies a question if creative practice in public space should be

¹ Rem Koolhaas, "Obzhestvennoye prostranstvo neizbezhno ischezhaet," *Iskusstvo kino* 11 (Nov.2011). URL: <http://kinoart.ru/2010/n11-article19.html> (accessed: 20.09.2012).

independent of capital and social policy. Robert Venturi, one of the pioneers of postmodernism, when speaking about symbolism in an urban space, said that for the perception of classical architecture we should firstly learn to perceive the image of Las Vegas². However in today's local context there is a feeling that these lessons are taken literally and not on a symbolic level, and "Decorated sheds" here are not a metaphor but the real state of things proving that urban planning in Russia is still at the stage of modernism. In such a situation it is hard to make an artistic statement which would not be rejected by a general public due to a simple misunderstanding.

The same applies to independent street art. While in the West graphic street art has emerged as a marginal practice of young people from poor suburbs, in Russia this kind of practice appears to be something like a fashionable trend, a game of marginalization. At the same time, due to almost institutional organization of initially chaotic graffiti movement (here we mean Stenografifiya festival), the quality of the street art in Ekaterinburg is on the high level, and the artists do not come into conflict with the city administration for usage of public spaces in their creative practice.

In case of street art and public art, their important quality is a short life: to put it simply, graffiti is there on the wall until the building is not painted or demolished, and the object is there in the space until the project lasts or until the space is needed for other purpose. This quality allows this kind of visual practices to be relevant and responsive to changes of those political and social contexts in which they are created.

Visual practices in an urban space employ a big range of various media: different kinds of graphics in case of street art and advertisement, lighting effects, big urban video screens, sculpture, installation art. The latter seem to be the most promising in case of active engagement of the viewer and giving the opportunity for interactivity: citizens and visitors take pictures in an embrace with various objects of the new urban sculpture in Weiner Street. Such a reaction of the public can be a starting point in planning a strategy of creating an efficient visual content of the public spaces. Also when addressing the problems of humanization of public spaces by means of visual practices it is important to study the reactions of a public of different social background and different age: The Pedlar from Weiner Street is much more easy to comprehend for an average Russian viewer without artistic training than, for example, Henry Moore's Archer in Berlin. However, to be guided by the taste of an average viewer carries the risk to loose the quality of the visual material. And besides, implementation of various visual projects is able to carry an educational function of raising cultural awareness of the audience. Connected to this is the function of reviving abandoned places and putting them into a recreational route of the citizen.

Thus under the topic of visual practices functioning in public spaces there is a whole range of related issues forming the different layers of study. In short, these are a problem of balance between independent artistic practices and social and commercial commission, a problem of the role of visual practice in functioning of

² Venturi R., Scott Brown, D., Izenour, S. Learning from Las Vegas. Cambridge, MA: MIT Press, 1972.

the public space, a question of public reception of the visual material and a question of a public taste, a problem of a border between private and public in a public space, a problem of actualization of the urban heritage, and so on.

The purpose of the research workshop was the analysis of actual state of things in the international, Russian and Ekaterinburg's practice, the analysis of contemporary art's capability to solve numerous and various problems of public spaces, as well as development of projects aiming on their solution.

Invited to give lectures were both theoreticians and practitioners. Raphael Fonseca, assistant professor of Colegio Pedro II (Rio de Janeiro) has given a talk about the history and the current situation of interaction of art and public space in Brazil. Raphael has also co-curated an exhibition "City as a Process" at the Center of Contemporary Culture of the Ural Federal University, and the artists whose works were presented, Daniela Seixas and Luisa Nobrega, have presented their views and experience of working with public space. Andrea Lissoni, curator of HangarBicocca Foundation (Milan) has devoted his lecture to the analysis of parades and demonstrations within the urban tissue. Vadim Bass, assistant professor of the Department of Art History of the European University at St.Petersburg, has addressed the problem of contemporary architecture in St.Petersburg with an emphasis on the question of public and professional taste. His colleague Stanislav Savitsky from Smolny College of Liberal Arts and Sciences has reflected on how contemporary artists participating in two biggest European festivals Documenta13 and Manifesta9 address the problem of public space. Manifesta9 has also been covered in a talk of its curator Cuauhtemoc Medina who arrived in Ekaterinburg specially to visit the 2nd Ural Industrial biennial of contemporary art. The talk entitled "How I see the city" by one of the most famous Russian street artists Radya has provoked a lively discussion among the participants.

The participants of the workshop – MA and Doctoral students of Smolny College of Liberal Arts and Sciences (St.Petersburg), Russian State Professional Pedagogic University (Ekaterinburg), Department of Art History and Department of Philosophy of the Ural Federal University – have presented various approaches to the topic, from historical analytic essays to practical curatorial projects. Some of them touched not only upon the visual practice issues but also upon performative practices in a public space. This book presents the results of the research workshop while the problems discussed along its run remain relevant not only in Ekaterinburg but all over the world, provoking more discussions and implementation of new projects.

Elizaveta Yuzhakova, Daria Kostina

Workshop curators express their gratitude to Tamara Galeeva, Viktoria Demenova, Natalya Galyona and all those who helped in organization of the project.

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ

ИНОЕ ВИДЕНИЕ. СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

Проблематика существования городской среды, возможности изменения, преобразования, гуманизации общественных пространств на данном этапе развития, а также специфика функционирования городов и городской среды, имеет сегодня как нельзя острое и резкое звучание. Важно осознать значение особенностей взаимного отражения сознания индивидуума, жителя города и общественного пространства, в котором он обитает, которое созерцает. Пространство, в свою очередь, в некотором роде даже физически поглощает индивидуума, его сознание и его действия, а индивидуум поглощает своим взором, а также охватывает физически, окружающее его пространство, соизмеряет себя и свои действия с ним.

Далее представляется уместным привести взгляды некоторых архитекторов, и их видение, в том числе с философской точки зрения, назначения и особенностей функционирования городского пространства. Так, например, австрийский архитектор Фриденсрайх Хундертвассер полагал, что людям нельзя жить в одинаковых серых и мрачных, геометрически правильных зданиях, поскольку это плохо влияет как на физиологическое, так и на эмоциональное состояние человека. Если говорить о некоторой возможности использования концепции Хундертвассера в отношении городской среды современного российского города, то в таком случае стоит обратить особое внимание на использование орнаментов, а также декоративных украшений зданий¹.

С точки зрения японских архитекторов, представителей концепции метаболизма Кисё Курокава и Киенори Кикутаке, город стоит рассматривать как живой организм со всеми свойственными ему процессами изменений и превращений. Метаболизм представляет собой концепцию, рожденную на стыке архитектуры, урбанизма и инженерии; он предполагает богатую гуманитарную основу и не отходит от синтоистских традиций. Можно подытожить, что метаболизм является абсолютно японским продуктом, поскольку здесь

¹ Быстрова Т. Поцелуй неба: Фриденсрайх Хундертвассер. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.taby27.ru/> (дата обращения: 10.10.2012).

сохраняется верность традиции в следовании за жизнью и природой, находящейся в постоянном становлении. Так, в городском пространстве могут быть выделены как постоянные, так и временные элементы, подобно тому, как в живом организме есть кости, кровеносные сосуды или клетки, которые меняются с течением времени. Также концепция метаболизма предполагает некую незавершенность, открытость структуры здания для возможности «диалога» с постоянно изменяющимся контекстом города. Если говорить о городском пространстве современного российского города, то нельзя отрицать, что оно также претерпевает процессы постоянного становления и видоизменения. Итак, данная концепция отражает идею сосуществования человека и окружающей его среды, предполагает возможность и даже необходимость коммуникации между человеком и окружающим его пространством².

Далее более подробно коснемся проблемы медийных аспектов городской среды, рассмотрим общественное пространство как пространство коммуникации. Согласно Вальтеру Беньямину, в городском пространстве сочетаются такие процессы, как производство вещей, социальное воспроизводство, массовое потребление и политическая мобилизация. В работе «Урбанистическая теория» (2008) Е. Г. Трубина отмечает, что, в общем, наблюдается такая тенденция, как эстетизация облика людей, объектов повседневности, городского пространства и политики³. Интересно, что люди, приученные рекламой и массмедиа к неким «маркированным», соблазняющим и привлекающим их объектам, реагируют на такие же рекламные наименования в рамках городской среды, когда речь идет уже о самих зданиях. Так, эксклюзивность девальвировалась от неумеренного потребления, и вот уже в рекламе возводимого жилого дома мы читаем «исключительный». Так, Эрих Фромм в работе «Бегство от свободы» отмечает сосуществование совершенно противоположных тенденций в современном обществе. С одной стороны, мы наблюдаем постоянное развитие человека, стремление к выражению его индивидуальности, и, в то же время каждый отдельный человек становится как бы безликим и беспомощным перед лицом все нарастающих процессов коммодификации, а также агрессивных попыток индустрии рекламы и масс-медиа захватить сознание индивида и полностью управлять его действиями. Так, человек, с одной стороны, критичен, независим и уверен в себе, но, с другой стороны, он одинок, изолирован и запуган. Человек все больше руководствуется неким «общим», «общественным» мнением при принятии собственных решений. В городском пространстве реклама призывает индивида к действию, соблазняет его, будоражит воображение, провоцирует на покупку, стремится вызвать у него желания и ощущения. Реклама агрессивна, требовательна, она

² Быстрова Т. От модернизма к постсовременности: Киенори Кикутате. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.taby27.ru/> (дата обращения: 10.10.2012).

³ Трубина Е. Г. Урбанистическая теория : учеб. пособие. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2008. С. 287.

кусает, она рвет на части, она создает иллюзию признания твоей индивидуальности; она неискренна в том, что заявляет, что хочет именно «Тебя». Ведь для магазина, супермаркета, для торговой марки каждый потребитель является всего-навсего некой «статистической единицей». «Как абстрактный покупатель индивид важен, но как конкретный человек – не значит равным счетом ничего». Фромм также говорит о специфике методов современной рекламы. Ведь ранее реклама обращалась к разуму, здравому смыслу, тогда как сейчас она всецело ориентирована лишь на чувства и эмоции человека.

Если говорить о языке, на котором реклама доносит нам свои послания, то исследования такого рода можно найти в работе Г. Маркузе «Одномерный человек». Он вводит понятие «языка тотального администрирования», всецело подчинившего себе массмедиа, которые начинают служить посредником между хозяевами и теми, кто от них зависит. Рекламные агенты формируют универсум коммуникации (в котором выражает себя одномерное поведение), а его язык служит свидетельством процессов идентификации, унификации, систематического развития положительного мышления и образа действий, а также сосредоточенной атаки на трансцендентные, критические понятия. В преобладающих формах общения становится все более очевидным контраст между двухмерными, диалектическими формами мышления и технологическим поведением, или «социальной привычкой мышления»⁴. Таким образом, человек, являющийся мишенью атаки всех рекламных посланий, находится в некотором царстве видимостей противоположном реальности. Массмедиа воспитывают человека таким образом, чтобы на смену автономии индивида, его творческой инициативы и критике приходила гегемония знаков, утверждений и имитации. Стиль рекламных сообщений вырабатывается таким образом, что сама лингвистическая форма становится препятствием для развития смысла. По сути, пространство города, каждый отдельный дом, каждое здание как бы разговаривает с нами на языке рекламы. И «маленький человек» подавлен этими гигантами, кричащими и мерцающими, имеющими на себе некие поименования и сообщения. Таким образом, дома и баннеры обращаются к нам на «ты», они призывают нас совершать определенные действия и даже пытаются вызвать желания, чувства, ощущения. То есть дома мы «общаемся» лишь с соразмерными нами объектами, такими как телевизор, экран монитора, газетные или журнальные статьи и объявления и т. д. На улице мы сталкиваемся с миром «немых гигантов», которые тем не менее содержат письменные сообщения, из колонок, расположенных где-то в высоте городских построек, в наши уши заливаются потоки информации рекламного характера. Это звуки, тексты, визуальные образы, транслируемые в городском пространстве. Возникает ощущение, что подобно тому, как органы пищева-

⁴ Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества. М., 2002. [Электронный ресурс]. URL: <http://cnatramp.narod.ru/> (дата обращения: 11.10.2012).

рения поглощают и усваивают пищу, человек из существа разумного превращается в некий орган или объект, задача которого состоит в поглощении и усвоении каждой своей клеточкой рекламных сообщений.

Общественные пространства выступают в качестве пространств для коммуникации. Так, С. Ромашко в статье «Пространство диалектики. Коммуникативная среда мегаполиса» утверждает, что город – это прежде всего определенная готовность его обитателя к восприятию, действию в самом широком смысле (как внутреннему, так и внешнему). Важнейшей особенностью городской среды, определяющей жизнь горожанина, является то, что эта среда построена на коммуникации. Город пронизан коммуникациями любого рода, от инженерных до интеллектуальных. Плотность и интенсивность коммуникативного насыщения городского пространства чрезвычайно высока и постоянно нарастает – это, возможно, главный закон развития города. Город как коммуникативная система с все большей скоростью растет «внутрь», всасывая в себя все более значительный объем информации, независимо от изменения его внешних размеров, это своего рода коммуникативная “черная дыра”⁵. Также С. Ромашко отмечает, что беспрестанное и мощное, знаковое, информационное давление вырабатывает у городского жителя защитные реакции. Так, например, Вальтером Беньямином введено понятие рассеянного восприятия, которое в то же время представляет собой постоянное тестирование, осуществляемое в своего рода «фоновом режиме». Житель мегаполиса не может одинаково реагировать на все обращенные к нему знаки, но должен уметь мгновенно переключать уровень внимания, включать режим повышенной бдительности в случае необходимости. Получается, что городская среда, созданная для человека, является средой если не чуждой, то в любом случае агрессивной. В результате процессов коммуникации постоянно порождаются некие «видимости», и человеку как будто нужно все время внимательно присматриваться, выделяя подлинную реальность.

Теперь обратимся к теме улицы. Примечателен пример из рассказа Джерома К. Джерома «Как мы писали роман». Один из героев заявляет, что он представляет себе рай в виде площади Ладгейт-сэркус. Лишь там он чувствует себя человеком. Ибо в каждой из так называемых конечных точек пребывания он вынужден играть определенную роль, надевать маску. Так, в начальной точке своего отправления он – «нездоровый, никчемный сноб». Затем «кровь в его жилах начинает приходить в движение». По дороге от одного пункта в другой он – настоящий человек, с «настоящими человеческими чувствами в сердце и настоящими человеческими мыслями в голове, с мечтами, привязанностями и надеждами». Приходя в конечный пункт своего назначения он уже «ничтожный и необразованный хам». Герой затем делает заключение о том, что «человек – это маятник, и он должен проделать весь предназначен-

⁵ Ромашко С. Пространство диалектики. Коммуникативная среда мегаполиса. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.archipelag.ru/> (дата обращения: 10.10.2012).

ный ему путь»⁶. На улице человек открыт жизни, он пребывает в ней, вдыхает ее и движется вместе с ней, не задумываясь о тех социальных ролях, которые ему приходится играть дома или на работе.

Немецкий теоретик кино и кинокритик Зигфрид Кракауэр в работе «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» (1974) отмечает, что кинематографу свойственно стремление отобразить жизнь в ее непрерывности, передать ощущение некоего нескончаемого «потока жизни». И здесь он также приходит к теме улицы. Улица, таким образом, является и «ареной проходящих впечатлений и случайных встреч, она и оказывается тем местом, где непременно утверждается поток жизни». На улице мы не видим отдельных людей, их лиц – перед нами предстает и дышит, бежит, перемещается толпа. Кракауэр описывает улицу большого города «с непрерывным движением безымянных толп, где калейдоскопические картины чередуются с неопознаваемыми формами и фрагментарными зрительными комплексами, которые, вытесняя друг друга, не позволяют наблюдателю додумать какую-либо из подсказанных ими мыслей»⁷. Подобным образом мы часто видим представление улицы в кинематографе, где камера схватывает на лету яркие, светящиеся надписи на вывесках у кафе и магазинов, очертания и формы строений. движение многоликой толпы.

Попытаемся обрисовать место искусства в городском пространстве. С. Самойленко в статье «Искусство на улицах» говорит о том, что Россию завоевывает искусство в открытом пространстве (public art). Современное искусство вторгается в общественное пространство, активно воздействуя на него и навязывая себя зрителю⁸. Сущность паблик-арт нередко постулируется как искусство, вышедшее за пределы музеев и галерей и сделавшее местом своего обитания и, соответственно, демонстрации публике пространство улиц и площадей. Здесь можно говорить о стрит-арте, уличном искусстве, представленном в основном граффити, также и об уличных акциях. Выбор городского пространства для создания и экспонирования произведения для художника – это возможность максимально расширить аудиторию, сферу воздействия, обогатить набор используемых средств и материалов. Характерная для паблик-арт форма высказывания может как довольно радикально отличаться от традиционного монументального искусства (использование новых медиа и материалов, временные инсталляции и перформансы и т. д.), так и быть вполне обычной. Не форма и не место расположения делают произведение паблик-арт таковым, а характер взаимодействия со средой (в самом широком

⁶ Джером Дж. К. Как мы писали роман. Томми и К. Рассказы. М.: Газета «Труд» : Руссико, 1995. С. 133.

⁷ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: «Искусство», 1974. С. 109.

⁸ Самойленко С. Искусство на улицах. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.goethe.de/> (дата обращения: 11.10.2012).

смысле этого слова). Приемы и техника могут быть какими угодно – от традиционных (краски и стены) до совершенно инновационных. «Присутствие» публички в проектах паблик-арт может принимать различные формы – от опросов общественного мнения и проведения консультаций по поводу характера проекта до организации воркшопов с представителями разных групп населения и непосредственного участия местного сообщества в создании произведения (например, в разработке дизайна, росписи настенного панно, придумывании своей части массового перформанса и пр.). Взаимодействие художника с местным сообществом становится особенно значимым тогда, когда он имеет дело с более или менее однородным пространством, как бы принадлежащим определенной группе населения (этнические, рабочие, спальные районы городов, небольшие поселения городского и сельского типа), – пространством, которое американский исследователь Барри Гринби назвал «проксемическим» (proxemic). В этих случаях паблик-арт сближается с так называемым community art – искусством, созданным местным сообществом для своих собственных нужд. Community art тоже, впрочем, имеет свои ограничения: доведенный до крайности принцип учета интересов местного сообщества может привести к тому, что искусство перестанет быть искусством и превратится в некое «оформление» пространства, в угождение массовому вкусу. Кроме этого, community public art «не работает» в другом типе пространства – «дистемическом» (distemic, по выражению того же Барри Гринби), присущем центрам больших городов, отличающемся неоднородностью и рассчитанном на «внешний» взгляд.

Другая разновидность учета особенностей среды, в которой располагается произведение паблик-арт, находит отражение в термине «site specific» (присущий данному месту, отражающий уникальность данного места). При этом речь может идти не только о собственно пространственных особенностях, но и об истории места, связанных с ним легендах и стереотипах. В отличие от community art, в этом случае художники самостоятельно интерпретируют местную «мифологию», создавая порой запоминающиеся образы, которые с течением времени становятся настоящими символами, а то и брендами, соответствующих территорий. Здесь парадокс заключается в том, что художник зачастую способен более глубоко прочувствовать специфику места, чем его население, которое не всегда готово пережить радикальный (в эстетическом смысле) опыт.

Ряд концепций и соответствующих им течений паблик-арт связан с осмыслением нового этапа как в развитии социума, так и в развитии культуры, связанного с принципиальным изменением на рубеже тысячелетий как характера «публичности», так и места и функций искусства в общественной жизни.

Изменение характера «публичности» связано с целым рядом социокультурных процессов, корни которых уходят как минимум к началу XX в. Рост демократических тенденций в политической и общественной жизни большинства государств привел к тому, что целый ряд публичных пространств, которые ранее являлись «пространствами власти», стали восприниматься как

общественные пространства, что существенно повлияло на степень их регламентированности. С другой стороны, в результате процессов глобализации произошла унификация целого ряда пространств и процедур, что, безусловно, тоже оказывает влияние на характер восприятия людьми окружающей их среды. Резко возросла роль средств массовой информации, появились новые технологии, позволяющие создавать новые пространства разной степени публичности и виртуальности или же целенаправленно (или хаотично) «подключать» к уже существующим пространствам новые – разные по составу – аудитории.

Быстрые темпы урбанизации и технократического развития приводят к стандартизации поведения людей в городе, которые становятся «винтиками» огромной городской машины. Поэтому еще одной задачей, которую пытаются решать представители большинства течений современного паблик-арт, является создание возможностей для «неспециализированного» времяпровождения человека в городе (прогулки, созерцание, размышление, общение и т. д.).

Искусство, обладающее статусом произведения паблик-арт, должно быть тесно связано с историей, функцией или культурным смыслом места, в котором оно размещено. Искусство паблик-арт чрезвычайно разнообразно и включает объекты визуального искусства, интерактивные проекты, дизайн городской среды, перформанс, аудио, инсталляции и любые другие формы, созданные художником. Произведения паблик-арт могут размещаться в местах, не используемых традиционно для экспонирования произведений искусства – на рекламных щитах, строительных лесах, в парках, поликлиниках и т. п. Также современное искусство в городской среде может быть представлено в виде мозаик, барельефов и рисунков на фасадах зданий. Произведения паблик-арт могут появляться перед зрителем на определенный период времени или постоянно находиться на своем месте. Они могут заставить нас заметить что-то, чего мы никогда не замечали раньше, или демонстрируют что-то обыденное по-новому. Главное – это искусство доступно каждому. Власть и городские сообщества видят в этом искусстве мощный идентификатор территорий, уникальные аттракторы, маркирующие место, выделяющие его и привлекающие туристов, не говоря уже о гуманизации и эстетическом разнообразии среды. Чаще всего проекты паблик-арт не рассчитаны на долговечность, и немалые инвестиции могут вкладываться в предприятия, не слишком продолжительные по времени.

Подводя некоторые предварительные итоги, можно сказать, что паблик-арт, находясь на пересечении целого ряда художественных, урбанистических, технологических, социальных и экономических процессов, является своего рода индикатором происходящих изменений, одновременно транслируя в «публичные пространства» собственное видение мира⁹. И важно здесь то,

⁹ Фирсов Г. Г. Споры о понятии public art как отражение различных течений внутри самого public art. [Электронный ресурс]. URL: <http://propublicart.ru/> (дата обращения: 12.10.2012).

насколько оно улавливает это видение мира, его изменения и преобразования в некой модели восприятия.

Перейдем теперь к представлению идеи в рамках общественного пространства городской среды. Современное искусство на данный момент весьма успешно вторгается в каждодневную жизнь индивида, привнося возможности иного видения привычных городских пространств. Интересно понять, прочувствовать какой же у улицы цвет... Отражение цвета неба, солнечного света, обрывки рекламных постеров. Все смешано. В качестве проекта хотелось бы предложить «залить краской» улицы города. Может быть полезным в поиске новых эмоций и оттенков самых разных смыслов посмотреть на улицы города сквозь цветные призмы, например, установленных в определенных точках города биноклей на смотровых площадках. Подборку цвета линз можно обосновать некоторыми постулатами «Учения о цвете» Й. В. Гете, который говорил о «чувственно-нравственном действии цветов», ибо они могут влиять на «душевное настроение». В соответствии определенным цветам Гете ставит определенные психологические состояния человека. Влияние же цвета на психологическое состояние человека может осуществляться при достаточно длительном воздействии цвета, например, посредством цветных стекол. Согласно подходу Гете, положительное влияние на человека оказывают следующие цвета: желтый, красно-желтый (оранжевый) и желто-красный (киноварь). Они создают бодрое, живое, деятельное настроение. К другой группе Гете относит синий, красно-синий и сине-красный цвета; они, по его мнению, способны породить беспокойное, мягкое и тоскливое душевное состояние.

Психологами доказано, что каждый цветовой оттенок производит одно и то же действие на любой организм, вызывает вполне определенный сдвиг в состоянии биосистемы. Цвет влияет на внесюжетный эмоциональный элемент психологической деятельности, являясь своеобразной управляющей программой. Выбор цвета практически не зависит от расовых, культурных и национальных особенностей. В этом смысле каждый человек, попав в «желтую» комнату, скажет, что она «теплая». Не обладая специфическими знаниями, любой может отметить «холодность» синей гаммы. Так, могут быть выделены цветовые предпочтения, представляющие собой своеобразные сигналы личности, которые составляют своеобразный «язык мотивов» человека. В данном контексте всех людей можно разделить на четыре цветовых типа – красный, синий, зеленый и желтый. Тип в данном случае – это преобладающая манера поведения данного человека. Основное отличие цветотипов состоит в предполагаемых целях. Например, цель красного типа – покорение, желание успеха, необходимость постоянно ощущать, чего еще он может добиться.

Итак, согласно данной концепции, четырехцветный человек чувствует, думает и действует, опираясь на собственные ощущения: самоуважение (зеленый), уверенность в своих силах (красный), удовлетворенность (синий), вну-

трения свобода (желтый)¹⁰. Таким образом, созерцание привычных городских сооружений сквозь цветные призмы бинокля может породить различные ассоциативные ряды у рядовых горожан, породить новые смыслы, вызвать звучание новых нот как в гармоничном сознании человека, так и в привычном аккорде суматохи городского движения.

В качестве заключения можно отметить, что по тем или иным причинам может меняться функциональное назначение зданий, меняется и сам человек, который живет, работает, ищет и находит смыслы в пространстве городской среды. Современное искусство, с его безудержным стремлением внедриться в повседневную жизнь, разбив вдребезги противопоставление эстетического и обыденно-повседневного в жизни человека, обладает нескончаемой энергией для расширения зоны своего непосредственного воздействия. В процессе гуманизации и освоения общественных пространств технологии современного искусства выступают важнейшим инструментом, придающим новые смыслы и иное звучание бездонному лабиринту городских улиц и архитектурных сооружений.

¹⁰ Психология цвета. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.arthouse.com.ua/> (дата обращения: 12.11.2012).

НАИВНОЕ ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ: ПОЛИТИКА ГУМАНИЗАЦИИ ИНДУСТРИАЛЬНОЙ СРЕДЫ

В начале 1950-х – середине 1960-х гг. наивному искусству Германии была отведена определенная структурирующая роль. Поскольку именно в этот период в ряде промышленных областей страны, особенно в Рурской области (Северная Рейн-Вестфалия), четко осуществлялась политика гуманизации индустриальной среды. Ее основное население составляли рабочие горно-перерабатывающих заводов, чей труд является одним из тяжелейших и опасных видов деятельности.

Мы считаем, что предпосылки гуманизации в Германии начались уже в конце 1940-х – середине 1950-х гг. Тогда специалисты сконцентрировались на продвижении, изучении и музеефикации наивного творчества, о чем свидетельствует множество передвижных выставок, колесивших из одного города в другой. Они в основном выполняли просветительскую и популяризаторскую миссию. Тем не менее их значение для развития искусства трудно переоценить. Большинство экспозиций именовалось широко принятым и в некотором роде классическим термином «наивное искусство», другие интерпретировались на французский манер и обозначались как выставки «художников святого сердца». К примеру, в 1947 г. состоялась выставка любительской живописи в Любеке (куратор – Ганс Фридрих Гайст), затем через год – в Гамбурге, в 1952 г. – экспозиция «Художники святого сердца» была открыта в музее на Оствале (Museum am Ostwall) в Дортмунде, в 1955-м – в государственном музее земли Шлезвиг-Гольштейн.

Известно, что начиная с 1960-х гг. в Европе регулярно организовывались выставки, объединявшие как наивных художников Европы, так и Америки. Ярким примером такого долгосрочного международного проекта стала проходящая в Братиславе с 1966 г. триеннале наивного искусства «Инсита». Ее организатор – известный словацкий искусствовед Штефан Ткач, а в 1994 г., с возобновлением деятельности, ее куратором стала Катарина Черна. Каждое подобное событие обязательно сопровождается изданием иллюстрированного каталога: в 1961 г. – «Наивная картина мира» (Баден-Баден, Франкфурт-на-Майне, Ганновер), в 1964 г. – «Наивная живопись» (Ольденбург, организовано Союзом художников), в этом же году – De Lusthof der Naieven (Роттердам); 1966 г. – Altonaer Museum (Гамбург) – тоже выставка наивной живописи.

В 1970-80-х гг. интерес к наиву носил прагматический характер. По свидетельству Т. Гроховиака, активнейшего участника художественного процесса, в эти годы «подкованные менеджеры художественных фондов организуют курсы по наивному искусству, оборудуются целые школы для обучения самодеятельных мастеров, в дальнейшем этими школами руководят новоиспеченные наивы»¹. Создавалось впечатление, что «скоро повсюду будут наивы», вплоть до того, что наивное «направление стало занимать нишу среди рисующих домохозяек и пожилых женщин»².

Впрочем, лучшие выставочные проекты выполняли все же не столько коммерческую, сколько культурную функцию. Среди них можно выделить такие значительные экспозиции: «Произведения и творчество наивного искусства» (1971, Реклингхаузен), выставка частной коллекции Новоти/Novothy (1973–1974), «Искусство наивов» (1974–1975, Мюнхен, Цюрих, Международный комитет под руководством О. Бихали-Мерина); «Наивное искусство. История и современность» (1981, Билефельд, Гамбург).

В начале 1950-х гг. консолидирующую функцию с особым рвением взяли на себя промышленные предприятия, которые «предоставили своим работникам возможность для творческого проведения свободного времени»³. Когорту немецких художников-самоучек дополнили «горняки Рурской области» (К. Хертманн, Ф. Клеавка, М. Валериус, Э. Бёдекер и др). Широко известна деятельность фирмы «Айзенман» в Бёблинге, которая «устраивает в своих помещениях не только ежегодные выставки, куда приглашаются и не относящиеся к фирме люди, но и одновременно содержит постоянную коллекцию наива»⁴. К началу 90-х гг. в связи с расширением компании они вышли на международный уровень, когда в 1983 г. в США представили проект «Наивная и аутсайдеровская живопись Германии и живопись Габриэлы Мюнтер» (Чикаго, Музей современного искусства, куратор – Мэри Джейн Джекоб)⁵.

Наряду с такими монополистами, как фирма Айземан, в этом районе Германии сложилась благоприятная обстановка для проведения политики гуманизации – за счет улучшения и облагораживания социальной жизни рабочих. Благодаря активной деятельности профсоюзов установился восьмичасовой рабочий день, и времени для творчества стало значительно больше. Кроме того, выработался определенный стимул для такого рода занятий. Поскольку опять же силами объединения немецких профсоюзов (DGB) был организован Рур-

¹ *Grochowiak T. Vorbemerkung des Autors // Deutsche naive Kunst. Recklinghausen: Federal Republic of Germany: Aurel Bongers, 1976. S. 5–7.*

² Там же.

³ *Grochowiak T. Die deutschen Naiven und ihr Publikum // Deutsche naive Kunst. Recklinghausen: Federal Republic of Germany: Aurel Bongers, 1976. S. 277.*

⁴ Там же.

⁵ *Naive and Outsider Painting from Germany and Paintings by Gabriele Münter. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1983.*

ский фестиваль в г. Реклингхаузене, где можно было наслаждаться собственными результатами от занятий живописью. Основой проходящего в 1953 г. фестиваля стала экспозиция «Работа – Отдых – Досуг». В одном ряду можно было увидеть работы как классиков немецкого наива, так и новоиспеченных художников: шахтеров, доменщиков, служащих фабрик и торговых концернов. Продолжением столь тесного общения вновь в рамках Рурского фестиваля явилась также выставка «Работы и мастерская наивного искусства». На ней собрались наивные мастера со всего мира и «в течение выставки рисовали в импровизированных малых студиях и охотно беседовали с посетителями выставки»⁶. В дальнейшем столь широкая инициативность профсоюзной организации коснулась и других немецких регионов. В итоге Реклингхаузен, город района реки Рур, вырастает в «кузницу» наивного искусства Германии.

Третьей инфраструктурой, ведущей политику гуманизации индустриальной среды, становятся музейные институты во главе с их руководителями. Тем более что этому способствуют профессиональные мастера, т. е. мы говорим о тенденции к профессиональному осмыслению. Уже начиная с начала 50-х, в Западной Германии доминирует абстрактное искусство (группы «Дзен, 49», «Квадрига», «Группа 53» и др.), ставшее академическим стилем. Тем самым оформляется благоприятная почва для восприятия наивного искусства.

Также художественная среда 60-х гг. данного региона способствовала формированию нового взгляда на искусство, а именно художники-авангардисты, такие как Отто Пине, Хайнц Макк, Гюнтер Юкер (дюссельдорфская группа ZERO), их учитель Ив Кляйн, с которыми сотрудничали многие галеристы, выходили за пределы академической картины, благодаря чему открывались новые имена немецких мастеров-самоучек (среди них Эрих Бёдекер, Йозеф Виттлий, Ян Ван Верт, Карл Мэдер).

Среди музеев известны Вестшес музей/Дом истории (Vestisches Museum/Haus der Geschichte) и художественный зал/Kunsthalle г. Реклингхаузена. Последний уже на профессиональном уровне ведет намеченную идеологическую линию. В нем оформляется творческая группа «молодых западников» (Junge Westen): Густав Деппе, Томас Гроховиак, специалист в области наивного искусства, Эмиль Шумахер, Генрих Сипман, Ганс Вердехаузен и Эрнст Херманнс. Возглавляет группу Франц Грозе-Пердекамп, в то время руководитель разрушенного исторического музея. Несмотря на то, что в сферу их интересов входило в основном профессиональное искусство, тем не менее одному из лидеров этой группы, Томасу Гроховиаку, удалось инициировать многих самобытных художников к творчеству (Ф. Гриммайзен и др.). И самое главное, они фактически воссоздали разрушенный в годы Второй мировой войны раздел народного творчества, и в итоге самобытное наследие сохранилось в муниципальном собрании.

⁶ Grohowiak T. Die deutschen Naiven und ihr Publikum //Deutsche naive Kunst. Recklinghausen: Federal Republic of Germany:Aurel Bongers, 1976. S. 277.

Кроме регулярных выставочных проектов, в Германии институционализация наивного искусства проходила и в форме музеефикации предметов наивного искусства. И если до 1950-х оно входило исключительно в круг интересов собственно самих художников и ряда элитарных художественных и художественно-педагогических учреждений, то с начала 1960-х осуществлялась работа по пополнению государственных и муниципальных музеев произведениями наивного искусства либо отдельными экземплярами, либо целыми специализированными коллекциями. Территориально практически все эти музеи относились к ФРГ (за исключением некоторых берлинских музеев): музеи земли Северная Рейн-Вестфалия (Министерство культуры, Дюссельдорф); Музей на Оствале (Дортмунд); Клеменс-Зельс-музей (Нойс); музеи г. Реклингхаузена – Вестишес музей/Дом истории (ранее значился как Депозиториум Музея Реклингхаузена) и Художественный зал; музеи земли Нижняя Саксония – Алтонауэр музей (Гамбург), Музей земли Нижней Саксонии (Ганновер); музеи земли Берлин – Государственные музеи прусского культурного наследия/Музей народного искусства (Берлин); музеи земли Шлезвиг-Гольштейн – Шлезвиг-Гольштейн городской музей (Шлезвиг).

Музеефикация наивного немецкого искусства одновременно проходила и в форме частных коллекций, создававшихся на территории Германии в Дюссельдорфе (галерея Циммер), в Гамбурге, Мюнхене, Невигесе, заповеднике Обералстер (галерея Италиандер). В конечном счете собирательская деятельность повлекла за собой такой немаловажный процесс, как формирование художественного рынка наивного искусства. Собиратели выступили в роли торговцев произведениями наивного искусства. Они, с одной стороны, поддерживали материально немецких наивов, с другой стороны, продвигали их творчество на художественном рынке: в Мюнхене – Фечерин, Франке, Холцингер; в Дюссельдорфе – Вёмель, Циммер; в Берлине – Розен, Шпрингер, Нибург; в Кельне – Абельс; Гамбург – Менш, Брокштедт.

Созданные в Рурской области благоприятные условия привели к тому, что Л. Ганс основал в Дорне коллекцию наивной живописи, экспонировавшуюся во многих городах ФРГ и позднее включенную в структуру музея Клеменс-Зельс в Нойсе.

Дополнительным аспектом политики гуманизации становится популяризация наивного творчества, специфика которой заключалась в организации конкурсов для обнаружения наивных художников. Регулярные печатные издания крупных центров – Мюнхена, Гамбурга, Дармштадта, Бонна – стали инициаторами такого рода мероприятий. Одно из них состоялось в 1967 г. Это первая биеннале воскресных художников Мюнхена. Значительному росту и увеличению числа наивных художников Германии способствовал крупномасштабный проект одного гамбургского журнала, объявившего в 1972 г. конкурс под названием «Корабли и гавани». Его целью стало выявление «ис-

тинных, прежде неизвестных наивных»⁷ художников. Тогда число участников конкурса достигло 12 тысяч человек. Среди них основную категорию художников-любителей составили представители молодого поколения, жители мегаполисов. Таким образом, основной целью данных мероприятий являлось, с одной стороны, инициирование немецкого населения к занятиям творчеством, с другой стороны, – нахождение и поддержка уже занимающихся творчеством людей.

Таким образом, наивное искусство несет еще и компенсаторную функцию. Поскольку работодатели, музейщики, привлекая своих работников к творчеству, сознательно перемещали их внимание с одного объекта на другой – с жизненных реалий на далекую мечту. Тем самым осуществлялся некий терапевтический акт, где искусство становится лишь инструментом политической системы. Одновременно формируется социокультурный механизм реализации немецкого наивного искусства, которое осуществляется с помощью выставочных художественных практик, частного и музейного коллекционирования. С другой стороны, капитал промышленных регионов Германии способствует формированию экономического рынка, в котором произведения наивного искусства воспринимались выгодным вложением денежных средств. Собственно сами наивные художники находились под непосредственным влиянием рынка, поскольку на ежегодных фестивалях искусства в Реклингаузене они сами продавали свои работы.

Итак, наивное искусство является моделирующим фактором в преобразовании промышленных зон Германии во второй половине XX в.

⁷ *Grohowiak T.* Die deutschen Naiven und ihr Publikum // *Deutsche naive Kunst*. Recklinghausen: Federal Republic of Germany: Aurel Bongers, 1976. S. 277.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ В ПУБЛИЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ГУМАНИЗАЦИЯ ЧЕРЕЗ ИНТЕРВЕНЦИЮ

Суть термина «гуманизация», обозначенного в названии молодежной междисциплинарной школы, состоит в приоритете гуманистических, т. е. общечеловеческих, ценностей в жизни общества; применительно к контексту общественных пространств термин «гуманизация» можно трактовать и в смежном смысле как процесс превращения места в более цивилизованное (т. е. присущее развитому современному обществу). Имплицитно такое понимание термина «гуманизация» связывает его с основными демократическими свободами и ценностями, таким образом «гуманизация общественных пространств» становится одним из факторов развития демократического общества. А демократические ценности современного западного общества, будучи в наше время атрибутом как либеральной политики, так и социал-демократии, имеют корни не только в философии Просвещения, но и в Великой французской революции.

Термины «общественное» и «публичное», являющиеся синонимами на первый взгляд, тем не менее имеют несколько разную коннотацию. Это было замечено еще Радищевым в размышлении о цензуре из «Путешествия из Петербурга в Москву»: «Оставь глупое на волю *суждения общаго*; оно тысящу найдет цензоров. Наистрожайшая полиция не возможет так запретить дрянны мысли, как *негодующая* на нее *публика*»¹ (курсив мой. – Е. Ю.), в таком понимании и общество, и публика представляются агентами критики, но если цензура общества может быть молчаливой, то «негодующая публика» может быть агентом активной критики, хотя, скорее, эмоциональной, нежели аргументированной. Политолог Олег Хархордин в лекции «Классическая республиканская традиция и современная политика»² привел анализ употребления слов «общественность» и «публика» в российской политической философии, показав, что еще со времени позднего правления Екатерины Второй и до сегодняшнего дня «общественное» имеет большую дискурсивную силу по сравнению с «публичным», однако в то же время фактическая

¹ Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву. Л., 1969.

² ПОЛИТ.РУ: Классическая республиканская традиция и современная политика. [Электронный ресурс]. URL: <http://polit.ru/article/2012/07/12/kharkhordin/> (дата обращения: 20.09.2012).

политическая сила «критической общественности» пассивна по сравнению с потенциальной силой «публики». Возможно, именно поэтому в современной России понятие «демократии» чаще употребляется в сравнении с термином «республика»; хотя в контексте данной статьи это наблюдение менее важно, чем разница коннотаций «общественного» и «публичного» как, упрощенно говоря, активного и пассивного начал гражданского общества современной России. При этом публика большую часть времени все же пассивна, но не так же, как «общественность»: если общественность может иметь критический взгляд, но не обладает властью, у публики часто этого критического взгляда нет, большую часть времени она занимается потреблением; однако в той ситуации, когда затрагиваются интересы публики, она может стать активным протестным агентом.

Именно феномены «общественного» и «публичного», а также зазор между демократией и революцией представляются отправной точкой для анализа функционирования художественных практик в российской действительности; подробно здесь будет рассмотрена ситуация Екатеринбурга.

Дихотомии «общественное» – «публичное» можно найти соответствие в таких художественных практиках как паблик-арт и стрит-арт, границы между которыми зачастую бывают размыты. Нет четкого общего мнения о границах понятия паблик-арта в России. Так, создатели проекта «про паблик-арт»³ дают следующее определение: «Паблик-арт – это форма существования современного искусства вне художественной инфраструктуры, в общественном пространстве, рассчитанная на коммуникацию со зрителем, в том числе и неподготовленным, и проблематизацию различных вопросов как самого современного искусства, так и того пространства, в котором оно представлено». Разумеется, паблик-арт тем или иным образом взаимодействует с пространством, в котором находится, как и любое site-specific art, но наделять его функцией «проблематизации вопросов современного искусства» – это слишком, само современное искусство не всегда ставит перед собой такие задачи. Если же авторы этого определения имели в виду критическую функцию вообще, то она вполне может быть присуща и паблик-арту как части современного искусства, которое все чаще и чаще берет на себя функцию социальной и политической критики. Также при разговоре о паблик-арте в России следует учитывать традицию, ведь это направление не возникло из ниоткуда просто с появлением западного термина. Во-первых, это советский опыт искусства в общественных пространствах, во-вторых, переходный период 1990-х, когда художественные практики в общественных пространствах идеологического характера уже не носили, а понятие «паблик-арт» еще не было введено в оборот. Глядя на примеры Екатеринбурга, можно сказать, что та часть паблик-арта, которая с точки зрения формальных решений связана с академической

³ Инициатор проекта – Нижегородский ГЦИ, URL проекта: <http://www.propublicart.ru/>

советской традиций, зачастую не обладает критическим высказыванием, но в той или иной степени если не вступает в диалог с местом, то, по крайней мере, претендует на это (имеется в виду комплекс городской скульптуры пешеходной улицы Вайнера или скульптуры торгового центра «Гринвич»). В первую очередь такой паблик-арт нацелен на диалог со зрителем, причем на самом примитивном уровне – тактильном: со скульптурами фотографируются в обнимку, трут «на счастье» и т. д. Такое взаимодействие вряд ли заставляет зрителя «включить мозг», вместо этого эксплуатирует лишь детские реакции и магическое мышление.

Что касается стрит-арта, будучи по своей сути маргинальным движением жителей окраин западных мегаполисов, он является протестным, если не по содержанию, то по сути самого акта создания произведений путем нелегального вторжения в городское пространство. Однако, если рассмотреть ситуацию Екатеринбурга, в 2000-е годы здесь начались «Длинные истории» – проект Наили Аллахвердиевой, по сути своей если не джентрификационный, то близкий к этому: это была попытка наполнить смыслом безликие строительные заборы, и фактически сами создатели относят этот проект к паблик-арту. 2010 год был последним годом «Длинных историй» в Екатеринбурге (проект переехал в Пермь вместе со своим создателем) и первым годом проекта «Стенография». Последнее является вообще уникальным опытом институционализации стрит-арта, т. е. совмещения по сути несовместимых вещей – маргинальной практики и частной инициативы, поддержанной администрацией города. Не менее удивительна и точка зрения куратора фестиваля Евгения Фатеева на функции современного искусства вообще и стрит-арта в частности: «Я вот честно скажу, что ненавижу арт. Вот то, что называется “артом”. Знаете почему? Потому что это выхолощенное, художочное и заузное искусство, на мой взгляд, потеряло самое главное – функцию, оно забыло о функции. А Микеланджело, например, кроме всего прочего, выполнял заказ: он закрашивал стенку, он решал проблему интерьеров. Я не верю в искусство без функции. Если искусство забывает свою функцию, то это можно назвать чем угодно, но не искусством. Уличное искусство тем и мило, тем и привлекает публику, что оно вдруг вспомнило о функции. Высказываться на актуальные темы, радовать, мойку раскрасить, чтобы видно было»⁴. Из этого высказывания очевидно, что Фатеев выдвигает на первый план утилитарно-эстетическую функцию – и мойку раскрасить, и глаз порадовать; замечу, он упомянул «высказывание на актуальные темы», но при этом «заузное искусство» (под которым, очевидно, имеется в виду актуальное искусство вообще) в его понимании этой функции обделено. Таким образом, и здесь прослеживается опасная тенденция упрощения художественного высказывания до уровня, понятного широкой публике.

⁴ Евгений Фатеев: Перетрем за «Стенографию»! // ExpertX.ru. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.expertx.ru/stati/evgeniiy-fateev-peretrem-za-stenografiyu> (дата обращения: 20.09.2012).

Разумеется, можно привести аргумент, что искусство в публичном пространстве имеет дело с самой широкой аудиторией, а потому должно быть каким-то образом «демократизировано». Однако в описанном варианте такое искусство рискует превратиться в чисто консьюмеристский продукт – с одной стороны, продукт демократии, с другой стороны, продукт, подменяющий просвещение потреблением, следовательно, атрофирующий критическое мышление потребителя. Одни из важнейших демократических прав и свобод – это право на образование и доступ к альтернативным источникам информации. Искусство как один из таких источников как раз и может заставить человека думать и способствовать его образованию, но если функции искусства сводятся к утилитарным и развлекательным, вряд ли оно способно чему-то научить, тем более научить не просто очевидному послы, заложенному в том или ином произведении, а именно способности рефлексировать. Более того, если упрощение художественного высказывания является намерением автора произведения или если куратор сознательно отбирает работы, наиболее понятные широкой публике, это в какой-то мере является ущемлением прав зрителя, лишением его права доступа к информации, которую несут, говоря словами Фатеева, «заумные» произведения.

Критика современного искусства зачастую исходит из проблемы того, что считается произведением искусства, а что – нет. Сами авторы зачастую провоцируют такую постановку проблемы, как например Недко Солаков с его кучей пустых картонных коробок под названием «Приятное занятие на время, когда не надо работать», представленной на 2-й Уральской индустриальной биеннале современного искусства. Признанные во всем мире акции Олега Кулика и перформансы Марины Абрамович до сих пор подвергаются критике не только консервативного непрофессионального сообщества, но даже и наиболее консервативно настроенными историками искусства. Ключевым фактором, позволяющим понять, является объект или акция произведением искусства, является, на мой взгляд, реакция зрителя и его потенциальная способность вычитать идейный послы автора. В интервью журналу «Афиша» Борис Гройс тонко охарактеризовал такую стратегию современного искусства: по его мнению, современное искусство подчас мимикрирует под повседневные практики именно для того, чтобы заставить зрителя задуматься о них: «Мы, как рыбы в воде, плаваем в этой естественной социальной среде. А удачная акция вынимает рыбу из воды, дает ей возможность побыть немножко в вакууме и посмотреть на воду со стороны. Цель искусства не в том, чтобы представить себя оценке и взгляду зрителя, цель – актуализировать и представить взгляду зрителя все, кроме себя»⁵. Репрезентация и репрезентируемое могут выглядеть абсолютно одинаково, тем не менее это не одно

⁵ «Думаете, западная публика любит современное искусство? Ни фигя подобного!» Борис Гройс о Pussy Riot, фундаменталистах и победе видео // Афиша. [Электронный ресурс]. <http://www.afisha.ru/article/boris-grojs-o-pussy-riot-fundamentalistah-i-zasil-e-videoorlikov/> (дата обращения: 20.09.2012).

и то же, именно в «зазоре» между искусством и реальностью и локализовано творчество художника⁶.

Если такое отношение искусства к зрителю можно назвать провокативным – провоцирующим его на рефлексию, – то стратегии внедрения современного искусства в общественные пространства тоже подчас можно охарактеризовать как агрессивные. Особенно это касается стрит-арта, который, как уже говорилось выше, является зачастую нелегальной интервенцией в город. В своем выступлении на круглом столе «Искусство в эпоху постфордизма: критика тотального контекста?» ректор Екатеринбургской академии современного искусства Сергей Кропотов сравнил стрит-арт с военными действиями: уличные художники в его видении предстают как «конкистадоры, ведущие окопную войну за освоение города», после чего за дело берутся «[профессиональные] художники – офицеры», пытающиеся что-то сделать с захваченным материалом. Таким образом, если одной из функций искусства является просвещение (самым эффективным способом – через провокацию), то его одной из его стратегий может быть партизанская война. Но ни в коем случае ни паблик-арт, ни стрит-арт, в силу своей демократичности, не могут выступать в качестве просветителей, свысока поучающих своего зрителя; напротив, такое искусство потому и выбирает своим местом общественные пространства, чтобы зритель был сопричастен ему. И вот в этой точке соприкосновения искусства и зрителя на первый план могут выступить демократические ценности, которые напрямую связаны с революцией: свобода самовыражения и равенство художника и зрителя, вырастающие из сопричастности зрителя художественному процессу.

И если статичные произведения паблик-арта и стрит-арта уже «готовы к употреблению» и всегда рискуют подменить демократию потреблением, то разного рода акции, перформансы и хеппенинги гораздо чаще дают возможность зрителю активно участвовать в создании произведения и таким образом реализовывать свое право на свободу самовыражения и быть если не равным художнику, то сопричастным его акции. Согласно анализу книги Ханны Арендт «Ситуация человека», на котором основан текст Джудит Батлер «Союз тел и политика улицы», право – это как раз то, что переживается телом на улице. Батлер пишет, что «мы должны думать о пространстве как действующем на нас, даже когда мы действуем в нем или даже когда изредка через наши акции, рассматриваемые как множественные или коллективные, оно обретает существование»⁷ – именно активное действие публики в общественном пространстве превращает ее из пассивного потребителя в активного гражданина и позволяет воспользоваться теми правами и свободами, которые предоставляет публике демократия.

⁶ Анкерсмит Ф. Репрезентативная демократия. Эстетический подход к конфликту и компромиссу // Логос. 2004. № 2 (42). С. 28.

⁷ Butler J. Bodies in Alliance and the Politics of the Street. [Электронный ресурс]. URL: <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en>.



«Картинник» на Плотинке. Фото Александра Шабурова. Нач. 1990-х гг.

Несмотря на политические сравнения и революционные образы, перформативное искусство далеко не всегда связано с политикой. Какой бы ни была идея, воплощенная автором в перформансе или акции – политической или нет – в любом случае искусство, активно вовлекающее зрителя в процесс его создания, наделяет зрителями правом и свободой, о которых говорилось выше. Одним из ярких явлений художественной жизни Екатеринбурга 1990-х годов были выступления Старика Б.У.Кашкина (ака Евгения Малахина) и общества «Картинник» на улицах города. Их выступления не были демонстрацией, они носили развлекательный скоморошеский характер, и вместе с тем шуточные стишки затрагивали социальные проблемы, а также провоцировали зрителей на собственное творчество – создание рифм в продолжение частушек автора. Особо активным представителям публики Б.У.Кашкин дарил раскрашенные «морально-шинковательные» досочки, поощряя за участие и вовлекая в художественный контекст. Интервенция уличного искусства Б.У.Кашкина в общественные пространства и повседневную жизнь прохожих является одним из лучших примеров гуманизации как реализации права зрителя быть причастным искусству, способствующему превращению публики из пассивного потребителя в активного участника акции, что и наделяет самого зрителя свободой самовыражения.

Среди прочего именно острополитические скандальные акции левых групп в Москве и Петербурге стали фактором, отпугивающим современных художников, в том числе в Екатеринбурге, от проведения коллективных перформативных акций, прямым или косвенным следствием которых стал не-

давний закон, запрещающий несанкционированные митинги в общественных местах. Формулировки его таковы⁸, что, к примеру, группа, подобная *Guerrilla girls*, в России выступать не может из-за запрета на ношение масок. Такой закон, ущемляющий демократические права граждан, в какой-то момент может обернуться против власти, его издавшей, ведь люди, которым однажды запретили собраться вместе на площади для веселого хеппенинга, осознают, что их лишили демократических прав, и тогда художественный хеппенинг может обернуться политическим митингом, а партизанская война уличных художников перестанет быть метафорой.

⁸ Федеральный закон Российской Федерации от 8 июня 2012 г. № 65-ФЗ г. Москва «О внесении изменений в Кодекс Российской Федерации об административных правонарушениях» и Федеральный закон «О собраниях, митингах, демонстрациях, шествиях и пикетированиях». Вот некоторые выдержки, которые потенциально могут ограничить права и уличных перформеров в том числе: «...организация не являющегося публичным мероприятием массового одновременного пребывания и (или) передвижения граждан в общественных местах ... влекут наложение административного штрафа ...», «Участники публичных мероприятий не вправе: скрывать свое лицо, в том числе использовать маски, средства маскировки, иные предметы, специально предназначенные для затруднения установления личности».

ПРОЕКТ «УЛИЧНАЯ ГАЛЕРЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА – ГАЛЕРЕЯ OPEN»¹

Тип проекта

Уличная галерея современного искусства Open – это социокультурный проект. Проект направлен на развитие культуры города Екатеринбурга, на продвижение современного искусства, на развитие городской территории. Проект не имеет цели получения прибыли.

Концепция проекта

В последнее время в современной культуре появился новый тренд – традиционные культурные институции, такие как театр, библиотека, кинотеатр и др. «расширяют» свои границы, «выходят» на улицы города, т. е. их деятельность уже не ограничивается стенами институции, она реализуется и в городской среде. Примером могут быть названы такие проекты, как «На воздухе» (кинотеатр под открытым небом на Аллее любви, Екатеринбург), «Читалка» (библиотека в сквере на перекрестке проспекта Ленина и улицы 8 Марта, Екатеринбург), фестиваль уличных театров (площадь перед Театром драмы, Екатеринбург).

Эта тенденция распространяется и на музейные институции. Одной из самых известных выставок под открытым небом является организованная в ноябре-декабре 2004 г. Музеем истории Екатеринбурга (в период его реконструкции) выставка «Музей наизнанку (опыт музейной мистификации)». На временном деревянном заборе, окружавшем стройку, в грубых деревянных рамах были размещены экспонаты.

Главный элемент концепции галереи – это идея превратить открытое уличное городское пространство в пространство выставочное. Примеры реализации этой идеи существуют: в период ежегодной акции «Ночь музеев – 2011» Фотографическим музеем «Дом Метенкова» был реализован уличный проект для непрофессиональных фотографов: они могли представить свои фотоработы на специальном экспозиционном стенде.

Во многих городах России проходит похожая акция – «Сушка», придуманная в Санкт-Петербурге. «Сушка» – это формат выставки фотографий, суть

¹ Куратор выставок галереи – Наталья Дягилева. Организатор – Ивент-бюро «Рыжий».

которой состоит в том, что любой участник может повесить свои работы на веревки с помощью бельевых прищепок. В обмен на свои фотографии можно забрать любые другие. Свою фотографию можно подписать, оставить на обороте координаты для связи или необычное послание ее будущему обладателю.

Однако эти проекты носят разовый, краткосрочный, эпизодический характер. Поэтому появилась идея создать выставочное пространство в городской среде, в котором будут регулярно проходить выставки современного искусства.

Это в определенном смысле альтернативное выставочное пространство, отличающееся от традиционного, музейного. Каждая выставка галереи будет иметь определенную концепцию, раскрывать определенную тему. На выставках будут представлены работы как современных уральских, так и российских и зарубежных художников; как стрит-арт художников, так и современных художников других направлений.

Цели

- развитие городской среды, культурного и творческого пространства города;
- популяризация и продвижение современного искусства, современных визуальных практик;
- создание посещаемого объекта для внутреннего и внешнего туризма;
- неформальное образование городского сообщества в сфере современных визуальных практик.

Анализ проектной ситуации

В 2010–2011 гг. Екатеринбург заявил о себе как о центре российского стрит-арта. Уличное искусство получило широкую поддержку и распространение: свою работу активизировали свободные уличные художники (Тимофей Радя, Слава PTRK и др.), ежегодно проводится фестиваль уличного искусства «Стенография». К этому можно прибавить, что на протяжении 2000-х гг. город накапливал символический капитал в области паблик-арта. Таким образом, городская среда уже начинает превращаться в выставочное пространство, поэтому дальнейшие проекты в этом направлении довольно закономерны, а также вписываются в стратегию брендинга территории.

Кроме того, в Екатеринбурге находится большое количество уличных арт-объектов, которые целенаправленно, подчеркнуто превращают улицу в музей. Красноречивым и убедительным примером создания картинной экспозиции в городском пространстве служит подземный переход на Плотинке. На стенах перехода появились такие известные изображения, как «Танец» (Анри Матисс), «Крик» (Эдвард Мунк), «Девочка на шаре» (Пабло Пикассо), «Подсолнухи» (Винсент Ван Гог), «Поцелуй» (Гюстав Климт).

Также существует большое количество отдельных, разбросанных по городу картин. Работа екатеринбургской команды уличных художников «Айфо»

представляет собой размещенный на кирпичной стене эпизод картины «Рождение Венеры» итальянского художника Сандро Боттичелли. Стрит-арт, зарисовка французского художника-граффитиста Кука Нтади, выполненная весной 2011 г. в арке на ул. Тургенева, 4, является практически точной копией картины советской художницы Елены Усиковой «В.И. Ленин с крестьянами» (1959 г.), за исключением того, что вместо Ленина запечатлен сам Кука. Венчает эту вереницу примеров изображенная на стене в переулке улицы 8 Марта, 21, волна – точное воспроизведение гравюры японского художника Кацусика Хокусая «Большая волна в Канагава» (1832 г.), самая известная картина из его серии пейзажей «100 видов Фудзи».

Это иллюстрирует тезис о том, что городская среда уже начинает превращаться в пространство для взгляда, зрелищное, выставочное пространство.

Существует и прямо противоположная тенденция в городской среде – уличное искусство стремится в галереи. Это попытка институционализации уличных визуальных практик, включение уличного искусства в выставочную деятельность культурных институций. Например, в Екатеринбурге в 2011 г. на крыше кинотеатра «Салют» прошла граффити-выставка «Manycities». На фестивале современного искусства «Живая Пермь» (2011 г.) уличные работы художника Славы PTRK были представлены в одном из выставочных пространств.

Таким образом, подтверждается тезис о том, что городская среда, уличное искусство и «музейность» тесно переплетаются. Причем эта связь – в обоих направлениях.

На данный момент в Екатеринбурге работает около 40 музеев и галерей, использующих традиционные методы музейно-выставочной деятельности и ориентированных на узкий сегмент аудитории. Поэтому создание альтернативной выставочной площадки в городской среде является актуальным проектом.

Среди указанного количества выставочных институций функцию продвижения современного искусства выполняют не более 5–7, среди которых преобладают частные галереи (Екатеринбургская галерея современного искусства, Уральский филиал ГЦСИ, Галерея «ПоЛе», Галерея «Арт-словарь» и др.). В связи с этим есть потребность создания новой институции, продвигающей современное искусство.

Проблемы

Проблема, на решение которой направлен проект, – недостаточно развитая конкурентоспособная и туристически привлекательная социокультурная среда.

Поскольку реализация проекта предполагается в Екатеринбурге, одном из крупнейших экономических, образовательных, культурных и бизнес-центров, который в настоящее время претендует на проведение глобальных мероприятий (чемпионат мира по футболу, Экспо-2020), особое значение приобретает формирование современной конкурентоспособной социокультурной среды.

Вторая проблема, которая решается реализацией данного проекта, – изменение музейно-выставочных технологий с учетом изменяющихся социокультурных потребностей.

Учитывая трансформацию культурных потребностей и предпочтений современного общества, музеи идут в основном по двум направлениям – трансформация презентации музея как культурного института, трансформация форм существования собственно музейного пространства. В рамках последнего направления, думается, существует возможность и перспективы выведения выставочной деятельности за пределы традиционного музейного пространства – на улицы города.

Целевые аудитории проекта

Молодежь. Возраст: 16–30 лет. Данную категорию потребителей можно разделить на три подгруппы:

- *старшие школьники* (16–17 лет; школьники классов творческой и гуманитарной направленности, посещающие школы искусств и различные творческие или спортивные секции, ведущие активный образ жизни, активные пользователи Интернета и социальных сетей);
- *студенческая молодежь* (18–23 года; студенты творческих и гуманитарных специальностей, с активной жизненной позицией, приверженцы активного, здорового образа жизни, молодежное интеллектуальное сообщество, активные пользователи Интернета, социальных сетей и блогов);
- *работающая молодежь* (24–30 лет, высшее образование, молодые семьи без детей, представители среднего класса, работники сферы науки, образования, культуры, специалисты, занятые интеллектуальным трудом, с активной жизненной позицией, приверженцы активного, здорового образа жизни, активные пользователи Интернета).

Творческое сообщество. Подгруппы:

- представители творческих профессий, связанных с искусством, музыкой, дизайном, архитектурой; работники учреждений культуры, искусства и развлечений. Возраст: 25–50 лет.
- студенты и учащиеся художественных образовательных учреждений, учреждений, связанных с различными видами искусства (музыка, хореография и др.). Возраст: 18–24 года.

Местное сообщество. Люди разных возрастов и социального статуса, проживающие в микрорайоне, на территории которого организована галерея.

Группы туристов. Внешние и внутренние туристы.

Анализ конкурентной среды

Проект будет реализован на рынке музейно-выставочных учреждений города. В Екатеринбурге имеется около 40 муниципальных, областных и част-

ных выставочных институций, а также большое количество выставочных пространств в библиотеках, домах культуры, учебных заведениях и коммерческих организациях. Однако всего несколько институций занимается современным искусством, поэтому конкуренция на данном рынке невысока.

Среди основных конкурентов можно назвать институции, занимающиеся презентацией современного искусства (Екатеринбургская галерея современного искусства, Уральский филиал ГЦСИ, Екатеринбургский музей изобразительных искусств – Вайнера, 11), «необычные» музеи (музей Б.У.Кашкина), а также традиционные, привлекательные для туристов музеи (Музей истории Екатеринбурга, Музей «Невьянская икона», Екатеринбургский музей изобразительных искусств). Все эти институции находятся в историческом центре города, так же как и галерея Ореп. Однако конкурентное преимущество галереи – ее уличная форма – отличает ее от конкурентов. Кроме того, большое количество стрит-арт работ, сконцентрированных в центре города, не являясь конкурентами галереи, создают единое культурное пространство современного уличного искусства, дополняют друг друга.

Деятельность галереи

Уличная галерея Ореп расположена в арке жилого дома по адресу: улица Пушкина, 9 (Екатеринбург). Таким образом, галерея расположена в самом центре города и в центре туристического пешеходного маршрута по достопримечательностям города «Красная линия». Такое месторасположение обеспечивает потенциальную привлекательность галереи для посетителей.

Первый проект, реализованный в указанной арке – проект «Кто живет в арке?» (в рамках акции «Ночь музеев – 2011», организатор – Екатеринбургская академия современного искусства, куратор – Дмитрий Москвин). Молодые художники разрисовывали стены арки по ул. Пушкина, 9. Одна из стен превратилась в «Галерею эмоций»: на ней в картинных рамках появились портреты-карикатуры. На противоположной стене появилось стихотворение Владимира Маяковского. Цель этого проекта – переформатировать привычные городские пространства, наделяя их новыми смыслами и облекая в новые формы.

Через некоторое время место этого проекта в арке заняли работы уличного художника Славы PTRK (проект Shameonyou). Этот проект существовал в арке целый год.

В 2012 г. в рамках акции «Ночь музеев – 2012» в галерее Ореп прошла выставка фотографий молодых екатеринбургских фотографов «Окно во двор» (куратор выставки – Н. Дягилева, выставка была реализована в рамках проекта «Возвращение в (не)видимый двор, организаторы – Екатеринбургская академия современного искусства и Ивент-бюро «Рыжий»). Цель выставки – показать, как дворовое пространство воспринимается молодыми фотографами, какое имеет для них символическое значение и какой мифологией наполнено.



Выставка «Окно во двор»



Выставка «Белый почерк»

В настоящее время² в Галерее можно увидеть выставку картин екатеринбургского художника Сергея Рожина «Белый почерк» (куратор выставки – Н. Дягилева, организатор – Ивент-бюро «Рыжий»). На выставке вниманию зрителей представлены портреты Анны Ахматовой, Владимира Маяковского, Иосифа Бродского, Бориса Рыжего. Цель выставки – попытаться переосмыслить классические образы знаковых поэтов XX и XXI вв., показать новый взгляд на фигуру Поэта и поэзию в целом. Жанр проекта «Белый почерк» можно определить как визуальная поэзия. Портреты выполнены в необычной технике и похожи на негативы фотографий.

В заключение хотелось бы отметить, что городская общественность и средства массовой информации с интересом воспринимают реализующиеся в галерее проекты современного искусства.

Так, несмотря на то, что первые проекты были встречены местными жителями с возмущением и отторжением (что и закономерно: было разрушено их устоявшееся представление об окружающей среде, их повседневная жизнь столкнулась с необычными и непривычными для них практиками). Сейчас местное сообщество положительно настроено по отношению к различным культурным практикам, реализующимся в их дворе и их арке. В маркетинге это называется «воспитание потребителя». Для реализации проекта галереи это немаловажно: местное сообщество готово к тому, что их арка превратилась в креативное пространство с регулярной выставочной деятельностью.

Сама городская среда двора на улице Пушкина, 9, также готова к дальнейшему творческому развитию. Уже сейчас в этом дворе существует множество арт-объектов и реализуются различные культурные акции, проходят экскурсии. Зрители и средства массовой информации также готовы воспринимать это пространство как творческое, выставочное пространство, готовы приходить сюда и готовы говорить о том, что здесь происходит.

Таким образом, все предпосылки для создания и успешного функционирования галереи в данной городской среде созданы.

² Осень 2012.

ВХОД В МУЗЕЙ: ПОСТОРОННИМ ВХОД РАЗРЕШЕН, ИЛИ НЕ ПРОХОДИТЕ МИМО

Как выглядит вход в среднестатистический художественный музей? – вопрос, которым задавался отнюдь не каждый. Разумеется, его облик зависит от типа здания, стилистических особенностей и расположения. Многие музейные помещения разрабатываются конкретно для той или иной экспозиции. На протяжении прошлого столетия создавались уникальные и неповторимые проекты музеев. Так, здания музея Гуггенхайма в Бильбао (Френк Гери) и Гетти-центра в Лос-Анджелесе (Ричард Майер) – яркие примеры специальной музейной архитектуры, привлекающей туристические потоки. Но подобные счастливые случаи не связаны с предметом нашего разговора – проблем входной зоны в проектах такого рода возникать не должно. Между тем лишь небольшой процент отечественных музеев размещен в специально сконструированном здании. Подавляющее же большинство культурных учреждений, получая свои помещения «по наследству» (бывшие усадьбы, дворцы или общественные здания), сталкивается с огромным разнообразием проблем адаптации существующего здания к музейным нуждам и потребностям.

Расположение музея должно учитывать ряд факторов, начиная от удаленности/приближенности к центральной части города, удобства ландшафта, степени развитости инфраструктуры и заканчивая направлением основных туристических маршрутов. Способы привлечения внимания варьируются в зависимости от особенностей конкретного сооружения. Неизменным остается одно обязательное условие – участок музея должен быть четко выделен из существующей застройки. Перед входом в музей необходимо выдержать своеобразную паузу для психологической перестройки посетителя. Классические здания, представляющие музейные собрания, как правило, имеют традиционно выделенную входную зону (с портиком, аллеей, примыкающим к центральному входу двором), позволяющими эмоционально подготовить зрителя к неспешному осмотру экспозиции. Современные музеи зачастую используют более сложные приемы: дворы с экспозицией под открытым небом, арт-объекты, встречающие зрителей у входа, и многое другое. «Прорастание» музея в среду города может осуществляться в довольно разнообразных формах, среди которых можно назвать: использование малой архитектуры (стендов, афишных тумб, элементов городского дизайна), музеефикацию витрин и окон, дистантное увеличение представительства музеев в городской среде,

тиражирование изображений музейных предметов, художественное освоение городского пространства с помощью перформанса, использование городских архитектурных ансамблей (улиц, площадей, набережных, городских парков) в качестве выставочных»¹.

Городская жизнь с течением времени меняется: смещаются туристические потоки, усиливается или ослабевает ритм определенных районов, расцветают или приходят в упадок отдельные территории, а музей остается на том же месте и приспосабливается к новым условиям. Внешние факторы, влияющие на ритм жизни отдельно взятого музейного здания, находятся в естественной связи с глобальными изменениями в сознании современного человека и уклада его жизни. Сегодняшний день ставит перед музеем новые задачи. Меняется традиционная парадигма музейной работы, ее интенсивность. Музей стал рассматриваться как самостоятельный культурный символ, конструирующий специфическое социально-культурное пространство, а также способный наделять объекты символической ценностью. Помимо этого музей сегодня выступает организатором эксклюзивной досуговой практики, наполненной уникальным нарративом и ярким эмоциональным переживанием: «все большее количество зрителей ищет сильных ощущений, мгновенных откровений, грандиозных выставок»². Современное положение музея, балансирующего в новой системе культурной индустрии, по меткому описанию Чарльза Дженкса, можно охарактеризовать как пограничное «между храмом и торговым центром»³.

В соответствии с учащением ритма жизни интенсифицируется и музейная жизнь: растет количество проводимых проектов, долгосрочных и разовых акций, постоянно увеличивается число предоставляемых музеем услуг. Сегодня никого не удивит музейными студиями рисования, регулярными кинопоказами, открытой для посещения библиотекой, курсами и мастер-классами. Соответственно, музей стремится задействовать все большую площадь. Самые очевидные способы интенсификации – это освоение чердачных и подвальных помещений, разнообразных надстроек, пристроек основного здания. Тенденции музейных практик последних десятилетий демонстрируют также повышенное внимание к входной зоне музея, которую стараются усилить и расширить, используя по максимуму ее выразительные свойства. Музей, как и театр, начинается с вешалки, поэтому входная зона музеев стала местом поиска и экспериментов музейных проектировщиков.

Размещение музея в пространственной среде города на практике не всегда является образцовым. Так, первоначальное предназначение здания Екатерин-

¹ Мастеница Е. Н. Феномен музея: опыт музеологической рефлексии // Вопросы музеологии. 2011. №1 (3). С. 22.

² Гюйссен А. Бегство от амнезии. Музей как массмедиа // Искусство. 2012. № 2. С. 38.

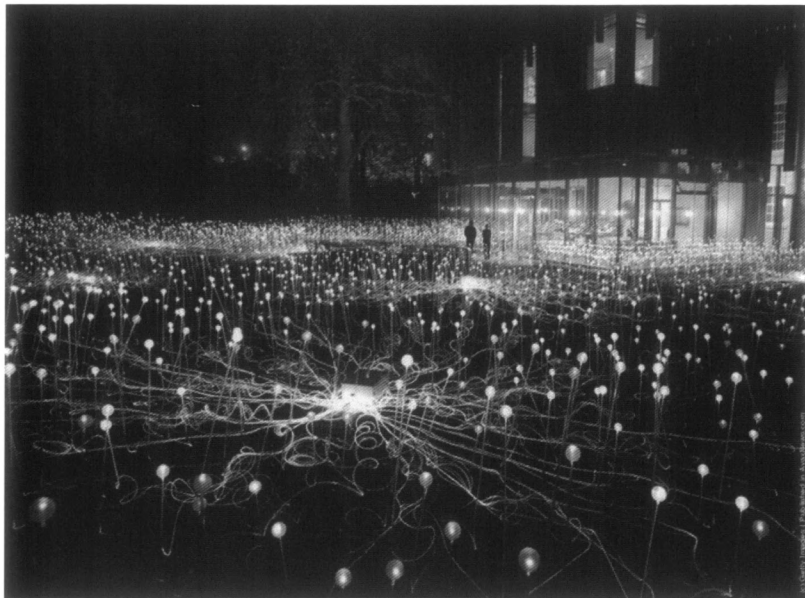
³ Дженкс Ч. Зрелищный музей – между храмом и торговым центром. Осмысление противоречий // Пинакотека. 2000. № 12. С. 5–15.

бургского музея изобразительных искусств на Вайнера, 11 практически не имело отношения к сфере культуры. Возведенное в 1912 г. двухэтажное здание по улице Успенской⁴, оно некоторое время функционировало в качестве мебельного магазина. Заказчиком и владельцем большого торгового помещения был екатеринбургский купец первой гильдии Бардыгин, а исполнителем заказа – архитектор К. Т. Бабыкин, к тому времени уже реализовавший проект городского железнодорожного вокзала. В своем решении нового мебельного магазина Бабыкин заметно преобразил привычный облик торговых домов, остроумно используя приемы рационального модерна. Максимально увеличенные архитектором окна магазина служили не просто торговой витриной, а, скорее, выставочной площадкой для образцов мебельного искусства.

Постепенно менялись жизнь улицы, ее внешний облик и обустройство, но назначение оставалось прежним – шумная торговая улица Успенская, сменявшая по велению времени имя на более прогрессивное – Вайнера, – приоритетов не меняла. В 1936 г. бывший мебельный магазин был передан только что образованному музею изобразительных искусств. В других же старинных особняках и постройках конца 1920-х гг. (магазинах братьев Агафуровых, Бардыгина и прочих, торговых представительствах) по-прежнему размещались многочисленные торговые дома («Успенский», «Часы», ювелирные, обувные). В начале 2000-х улица стала полностью пешеходной и украсилась обилием уличной скульптуры – так, напротив входа в музей нехотят вырасти фигура банкира (в противоположном от музея здании находится банк). В связи с перепланировкой улицы и созданием единой прогулочной зоны музейное здание утратило не только необходимое для психологической переориентации примыкающее пространство, но и элементарную парковку для экскурсионного транспорта. Сегодня музей вписан в плотную застройку шумной торговой улицы – старинное здание в стиле рационального модерна сливается с соседней более поздней застройкой и теряется на фоне ярких торгово-развлекательных учреждений. Обилие рекламных баннеров, щитов, не замолкающая ни на секунду музыка стали привычным фоном этого пространства, поэтому стандартные приемы привлечения внимания к музейным выставкам с помощью стендов с афишами и баннеров малоэффективны – большая часть информации не воспринимается прохожими. С одной стороны, музею в таком окружении не место, с другой же – потенциал торгового дома Бабыкина в качестве здания для художественного музея еще не раскрыт, для этого необходима определенная работа со смыслами этого места.

Акцентирование музейного здания, его выделение из застройки улицы подразумевает определенного рода преобразование прилегающего пространства и его гуманизацию. Способы переформатирования околмузейной территории достаточно разнообразны. Анализируя возможные варианты, наи-

⁴ Улица Успенская в 1919 году была переименована в улицу Вайнера (в честь уральского революционера-большевика Леонида Исааковича Вайнера).



Брюс Мунро. Светлое поле. Световая инсталляция для музея искусств Холберн Бат, Великобритания. 2011

более актуальным и вместе с тем реальным, на наш взгляд, могла бы стать световая инсталляция. Сегодня она используется повсеместно – в городской подсветке общественных зданий и памятников, временная световая инсталляция украшает всевозможные значимые события города, начиная от небольших праздников и заканчивая крупными фестивалями. В последние годы все большие размах и популярность приобретает световой фестиваль «Не темно», над созданием которого работают многочисленные художники из Екатеринбурга и других городов. Произведения световых дизайнеров в музейной сфере используются не столь часто, но практически каждый подобный опыт трансформируется в яркое событие. Прекрасное тому подтверждение – инсталляция Брюса Мунро «Светлое поле», выполненная в 2011 г. для музея Холберн (Бат, Великобритания). Инсталляция «открывала» здание музея после реконструкции. Зрелищность этого проекта привлекла потоки посетителей: пять тысяч акриловых «стеблей», увенчанных матовыми сферами-светильниками, образовали светящуюся поляну, раскинувшуюся перед входом в музей.

Привлекательной чертой световых инсталляций может стать их интерактивность. На первый взгляд, световой дизайн, создавая лишь эффектный образ, фактически не подразумевает использование элементов интерактивности.



Пол Нотзольд. TXtual Healing. Нью-Йорк. 2010

Но современная практика демонстрирует нетривиальные способы включения аудитории в работу инсталляции. Например, американский художник Пол Нотзольд осуществил серию интерактивных световых инсталляций TXtual Healing на основе SMS, полученных от прохожих Нью-Йорка. Прогуливающиеся жители и гости города отправляли на заданный номер любые тексты, и те мгновенно высвечивались на уличных зданиях. Таким образом, художник предоставил огромное поле для творчества обычным людям, гуляющим в вечернее время по улицам города.

Думается, что опыт зарубежных коллег придется весьма кстати в работе по раскрытию потенциала музейного здания на Вайнера, 11, обладающего прекрасными окнами-витринами. Очевидная метафора, доставшаяся от первоначального предназначения помещения, прекрасно иллюстрирует сегодняшнее положение музея «между храмом и торговым центром». Окна-витрины, делающие стены музея проницаемыми, открывают его потенциальному зрителю и стирают границу между музеем и улицей. Сегодняшняя адаптация исторической постройки к нуждам современного музейного здания должна происходить в тесной связи с его изначальным предназначением – окна должны трансформироваться в своеобразную коммуникативную площадку.



Гетти-Центр. Лос-Анджелес. Архитектор Р. Майер

Выставить реальный музейный объект в подобных витринах было бы довольно рискованно, но представить световую инсталляцию, подчеркивающую и обыгрывающую внутренний объект – коллекцию авангарда – представляется в данной ситуации эффективным способом решения проблемы.

Проект «Посторонним вход разрешен» предполагает проведение конкурса среди молодых художников на создание интерактивной световой инсталляции, размещаемой в музейных окнах. Обязательное условие конкурса – представить образное видение коллекции русского авангарда, осмыслить и интерпретировать опыты художников начала XX столетия и связать их с веком XXI. Формы взаимодействия с публикой (в данном случае – это уличные прохожие, потенциальные посетители музея) могут варьироваться: начиная от голосования на сайте музея и заканчивая SMS-голосованием. В окнах-витринах может меняться цвет или уровень освещения, сюжет или какие-либо детали в зависимости от пожеланий публики. Дальнейшее развитие идеи этого проекта зависит от работы молодых художников – авторов конкурсных проектов.

ПРОСТРАНСТВО ВИТРИНЫ КАК НОВОЕ ЭКСПОЗИЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО

Истоки универсального магазина

В 1830-40-х гг. в европейских столицах и городах Восточного побережья Северной Америки начали появляться магазины, торговавшие «мануфактурой» (галантерейными товарами, тканями, плащами и отделочными материалами). Le Bon Marché, который принято считать первым универсальным магазином, открылся в 1852 г. и представлял собой небольшую лавочку на левом берегу Сены, где продавались фабричные отрезы тканей. Две важнейших инновации в торговле того времени состояли в том, что товары предлагались по рыночным ценам, а также в том, что в магазине покупатели могли просто ходить и смотреть, не будучи обязанными делать покупки.

Где бы ни возникал универсальный магазин второй половины XIX в. (большинство из них открылось в период с 1860-го по 1910 гг.), он становился апофеозом шопинга. Концепция такого магазина состояла в приложении к сфере розничной торговли промышленного принципа делегирования квалификации и разбиения процесса на компоненты. Разделение труда, уже введенное в фабричную систему, было приложено к торговле, что способствовало еще большему ускорению оборота капитала. Параллельно шел процесс диверсификации продаваемых товаров. Большие объемы торговли в универсальном магазине, распределение товаров по отделам и в то же время централизация многих функций управления шли рука об руку с развитием бесплатных услуг: доставка, обмена, предоставления изделий для пробы, кредитования. Во все расширяющихся магазинах велась постоянная рационализация торговли и управления.

Универсальный магазин повсюду создавал новый тип работника, чьи учтивые до раболепности манеры и почтительность, оказываемая покупателю, напоминали обхождение старших слуг в богатых домах. Клиенты в огромном большинстве относились к среднему классу, однако атмосфера услужливости создавала иллюзию аристократической жизни – таким образом, старые формы классовых и личных отношений продолжали существовать в окружении новых.

Магазин не только отражал буржуазную жизнь, но и творил ее: витрины задавали стандарты образцового дома и правильной одежды, навязывали свои



Vallotton Félix. *Le Bon Marché* (1898)



Vallotton Félix. *Le Bon Marché* (1893)

представления об идеале буржуазной жизни, исподволь приучали клиентов к новым нормам – к иной, более разнообразной, т. е. соответствующей широкому диапазону ситуаций и моментов дня – одежде, а также предметам интерьера.

Универсальный магазин способствовал высвобождению женщины среднего класса из «домашнего рабства». Он был местом, где женщины, никем не сопровождаемые, безопасно и с комфортом могли встретиться с подругами, перекусить и отдохнуть. В последние десятилетия XIX в. гардеробные, туалеты и комнаты отдыха стали важной чертой универсального магазина. Конструировался образ «второго дома», альтернативного пространства для жизни, где находилось все необходимое человеку для пребывания как дома.

Весь процесс приобретения товаров был пронизан ощущением спектакля, маскирующего денежные отношения, вокруг которых он строился. Вероятно, Le Bon Marché оказался апофеозом универсального магазина потому, что Аристид Бусико (его создатель), придал ему колоссальные размеры, стремясь закрепить иллюзию. Подобно импресарию, он устраивал в своем царстве разнообразные гала-представления, концерты, спектакли.

Наряду с выставками и музеями универсальный магазин XIX в. и базовая для него концепция шопинга как досуга, как сначала удовольствия и только потом необходимости свидетельствует о том, что *зрение* обладало огромным

весом в капиталистическом обществе. Когда с Риджент-стрит в Лондоне убрали колоннаду и заменили старомодные окна магазинов огромными стеклянными витринами, родился «витринный шопинг».

Закат универсального магазина старого образца (центр притяжения горожан, концентрация жизненных сил города в *одной* точке, так как даже в столицах типа Парижа и Лондона универсальных магазинов не было много) связан с закатом города как явления, имеющего границы, и железной дороги: распространение автомобилей привело к развитию торговых центров, гипермаркетов в пригородах (например, США) и региональных торговых центров. Это уже новая разновидность потребительской мечты, соответствующая новой концепции города, лишенного центра, своеобразная нирвана шопинга, еще более резко отделенная от реального мира, чем некогда Le Bon Marché, полностью самодостаточный город или даже вселенная¹.

Новая витрина

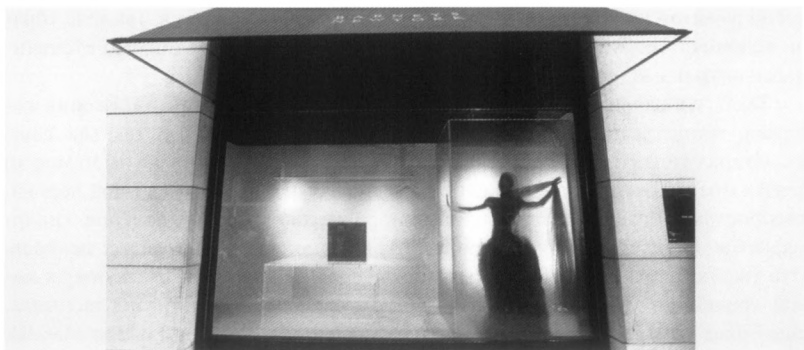
Витрина как перформативное пространство появляется в 1960-е гг. в Америке. В это время начинают активно открываться галереи. Обычно европейские и американские галереи находятся на первом этаже, поэтому окна галереи располагаются во всю стену, что образует своеобразную витрину. В Америке, чаще всего в Нью-Йорке, в это время начинают проводиться перформансы и хеппининги. Художники начинают занимать витрины галерей: через окна все видно и можно привлечь внимание прохожих. Галерея тоже может в своем роде рассматриваться как «магазин», так как искусство там не только выставляется, но и продается. Потенциальный покупатель сразу же может посмотреть товар лицом.

Клаус Ольденбург писал, что место, где проходит перформанс, – часть производимого эффекта; это первый и самый важный фактор, определяющий событие (материалы – на втором месте, а участники – на третьем).

С 60-х гг. практика использования витринного пространства стала достаточно распространенной. Это такое специфическое пограничное вуайеристское пространство, граница, по которой проходит раздел между элитарностью и массовостью.

В мае 2011 г. в витрине нью-йоркского универмага Barneys Дафна Гиннесс, наследница пивоваренной империи «Гиннесс», представила модный перформанс – миссис Гиннесс готовилась к ежегодному балу американской ассоциации дизайнеров в Метрополитен-музее. Во время перформанса Дафна переодевалась за ширмой. Эта акция была еще и трибьютом ее рано ушедшим из жизни друзьям, великим людям модной индустрии: дизайнеру Александру Маккуину и стилисту Изабелле Блоу.

¹ Уилсон Э. Облаченные в мечты: мода и современность. М.: НЛО, 2012.



Performance by Daphne Guinness in the Barneys New York Windows. 2011

Где быть паблик-арту

Паблик-арт – это искусство, представленное в городской среде или общественных пространствах, вышедшее за пределы музеев и галерей. Паблик-арт можно назвать социально-декоративным искусством, так как одной из задач ставится построение диалога между искусством, городом, жителями города или отдельными комьюнити, которые в этом городе проживают.

В понятие паблик-арта включаются разнообразные художественные практики, такие как, например, городская скульптура, стрит-арт, инсталляции, медиаискусство и другие.

Паблик-арт, в отличие от монументального искусства, не предполагает долговечности, длительной темпоральности. Скорее, это такие мобильные объекты, которые появляются в городской среде для выражения насущных проблем в обществе. Он может выполнять такую функцию общественного громоотвода. Паблик-арт посвящен изменчивым вещам, в этимологии слова заложена переменчивость, ведь «паблик» – калька с английского слова «public» – общественный, означает переменчивость. Общество, как живой организм, не питается вечностью, но современностью.

Патрисия С. Филлипс так описывает задачи паблик-арта: «Паблик-арт не должен длиться вечно, он не должен посвящать свои высказывания неким безошибочным, но банальным темам, чтобы быть понятным абсолютно всем; ему не нужно обозначать или создавать общие основания. Поскольку структура и контексты общественной жизни с годами меняются, паблик-арт должен стремиться к новым формулировкам и к новым надеждам. Он должен полагаться на свою гибкость, приспособляемость, быть чутким и своевременным, быть определенным и временным. Преходящий паблик-арт обеспечивает непрерывность анализа условий и изменяющихся форм общественной жизни без того, чтобы погружаться в застой, требуемый для трансляции вечных цен-

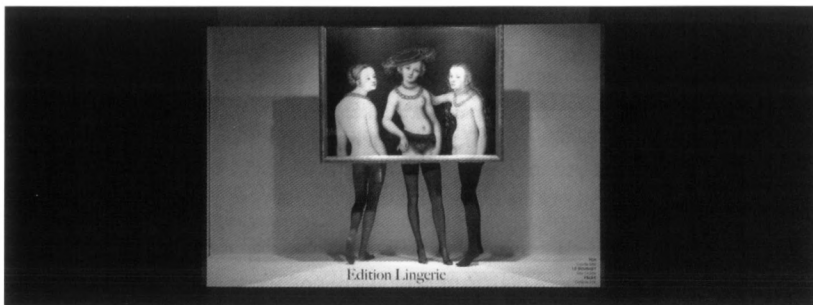
ностей для широкой аудитории с разными жизненным опытом, обладающий часто различными возможностями воображения.

Некоторые из ограничений, касающихся возможностей паблик-арта, связаны с тем, где должны появляться его объекты, кто его аудитория, какие проблемы он может поставить, какие идеи может выразить, и как долго должен существовать»².

Паблик-арт выполняет еще и декоративную функцию; он привносит в городское пространство глоток современного искусства, которого так не хватает в России, а особенно в регионах. Но, например, в Перми при Музее современного искусства PERMM есть специальная программа, посвященная паблик-арту. Мы не можем говорить на языке советской скульптуры; мы артикулируем современность совсем по-другому. Пластический язык и его восприятие изменились, и нам, живущим в 2012 году, хочется *современной* репрезентации наших желаний, проблем и надежд.

Витринное пространство магазина (поскольку галереи в России чаще всего находятся в помещениях не на первых этажах, совсем не европейский или американский тип) видится перспективной площадкой для демонстрации современного искусства. Витрина как экран, который поглощает («демонический экран»), завлекает зрителя, обещая подарить «новую реальность», сублимировать желания и мечты.

Медиаискусство и паблик-арт вписались бы в такое пространство, тем самым преобразив публичное пространство: оно перестало бы быть китчевым и кричащим. Во всех крупных универмагах мира существует практика оформления витрин с привлечением известных дизайнеров и художников. Они выстраивают целые инсталляции, которые современны и одновременно привлекательны для покупателей. Такому подходу можно многое возразить, но отказать в эффективности вряд ли можно. Здесь можно отметить, что коллаборации между модной индустрией и художниками перестали быть единичным случаем.



Витрина универмага Le Bon Marché, 2011

² Филлипс П. С. Темпоральность и паблик-арт // Искусство. 2012. № 3.

ИСКУССТВО В ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВАХ, ОБЩЕСТВЕННЫЕ ПРОСТРАНСТВА В ИСКУССТВЕ

Общественные пространства – ключевое понятие для понимания современного города, которое стало одной из основных тем русско-бразильской выставки «Город как процесс». 17 авторов рассуждали в своих работах об урбанистических процессах, многие из которых происходят именно в общественных пространствах.

Представленные на выставке видеодокументации проектов, реализованных в городском пространстве екатеринбургским уличным художником Тимофеем Радей, становятся важным свидетельством реального, физического процесса взаимодействия художника и города. Работая с городскими общественными пространствами, Радя часто обнажает их «болевы́е точки» и проблемные зоны. В проекте «Что-то всегда скрыто» художник преследует цель сопротивления физической и ментальной оккупации рекламой общественных пространств. Основная его стратегия заключается в реактуализации нерекламного текста в городском пространстве посредством работы с рекламными конструкциями и на базе принципов наружной рекламы. Суть работы «Что-то всегда скрыто» заключалась в физическом и символическом обнажении рекламного экрана и глубинной сути рекламы вместе с ним. С еще не запущенной в работу конструкции для наружного видео на улице Токарей была снята баннерная ткань с надписью «Здесь будет новый экран», а внутри этой конструкции было изображено ветвистое дерево, словно вырастающее из экранного столба. Таким образом, Радя не только актуализировал проблему соотношения природного и искусственного в современном урбанистическом пространстве, но и противопоставил сиюминутные потребительские желания и стремление к получению дохода (текст «Здесь будет новый экран» адресован потенциальным рекламодателям, которые размещают рекламу с одной целью – увеличение оборота и повышение прибыли) неким непреходящим ценностям.

Другой проект Ради, представленные на выставке в формате видео, назывался «Дом» (2010). Затягивая красными и белыми нитями разбитые окна заброшенных домов и связывая ими деревья одной из центральных аллей города (на пр. Ленина), художник таким способом «одомашнивает» общественные пространства, напоминая, что только так человек может почувствовать себя причастным к тому или иному месту.

Долгосрочный проект русско-американской художницы Ирины Даниловой «Городские рисунки» посвящен таким специфическим видам общественных пространств, как проспекты, улицы и переулки. Начиная с 2009 г., Данилова с помощью новых технологий создает виртуальные рисунки числа 59 в самых разных городах мира на всех континентах. Проект будет завершен после появления 59 «городских рисунков». Художница осмысливает дорогу через движение, цель которого – парадоксально – не в попадании из точки А в точку Б, а в самом пути, который заранее выстроен и, имея постоянные параметры длины пути и рисунка, несет в себе черты ритуала. За ходом реализации этого «ритуала» следит спутниковая система, фиксируя передвижения художницы по городу и отмечая ее следы на карте. С помощью этого процесса Ирина Данилова не только идентифицирует себя с окружающей средой, не только индивидуализирует город, но и создает дополнительный слой пространства, который можно назвать «слоем художественной реальности».

Теме дороги также посвящена серия рисунков Ивана Чемакина «С Финвала на Север», созданная художником на основе фотографий, сделанных в ходе нескольких однообразных путешествий автора на электричке из Петербурга в северном направлении. Унылые зимние пейзажи, увиденные через грязные окна железнодорожного транспорта и знакомые очень многим жителям России, искажаются художественным восприятием. Чемакин уходит от серо-стальной гаммы реальности и изображает общественные пространства станций, городов и поселков в нежно охристом колорите. Тема движения или бегства из мегаполиса коррелирует в данном случае с темой бегства от визуальной действительности в вымышленную расцветченную среду.

Еще одна серия работ Ивана Чемакина «Про Питер на бумаге» обращается к теме человека внутри городского общественного пространства. Среди абсолютно узнаваемых пейзажей питерских улиц человеческие фигуры совершенно обезличены и изображены как черные тени. Проект актуализирует вопрос правомерности доминирования пространства над теми, для кого оно реально создавалось и существует сегодня.

Отстаивание права человека на противодействие городскому пространству стало основным мотивом перформанса Луизы Нобреги, показанного ею на вернисаже выставки. За день до этого Луиза провела час в екатеринбургском метро, записывая его звуки на магнитную ленту. Длительное и методичное поглощение (прожевывание) этой пленки во время открытия проекта стало метафорой возможности человека поглотить город с его общественными пространствами тогда, когда сил встраиваться в них уже нет.

У Марьяны Катона Леау этих сил пока хватает. Она не только не боится общения с городским пространством, но и позволяет ему оставлять следы на собственном теле. Отпечатывая на руках и ногах буквы из надписей на городских монументах, Марьяна исследует способы сосуществования живого

и теплого тела и холодного урбанистического пространства. Ее фраза, составленная из отпечатанных букв: «Я не знаю, как мое тело сюда вписывается», – говорит о том, что исследование не завершено.

Монументы как неотъемлемые атрибуты общественных пространств в России и Бразилии осмысляют еще два автора – Владимир Селезнев и Ирис Хелена. В серии фотоколлажей «Неизвестные памятники» Селезнев меняет узнаваемые и во многом приевшиеся городские монументы на трогательные и по-своему наивные фарфоровые статуэтки по мотивам сказочных произведений. Уничтожая общественно закреплённые маркеры (чем являются памятники) и создавая свои собственные, художник смещает парадигмы и превращает ничейное общественное пространство в частное пространство его воображения.

Ирис Хелена изображает городские монументы на разноцветных закладках для страниц. Маркеры городского пространства реально превращаются в пейзаж-маркеры, способные доминировать теперь отнюдь не на городских улицах, а в книге, и рискующие быть вообще незамеченными. Проект может быть проинтерпретирован как критика существующего подхода к монументальному искусству, руководствующегося принципами «чем больше, тем лучше» и «раз и навсегда».

Практически все художники, в чьих работах появилась тема общественных городских пространств, осмысляют ее с сугубо индивидуалистических позиций. Все авторы персонифицируют среду вокруг себя и размышляют о сомасштабности пространства человеку, о способах взаимодействия людей и города, о возможностях их компромисса и борьбы. По сути, все эти рассуждения об одном – о методах символической гуманизации общественных пространств.

SELECTED ARTICLES

ARTISTIC PRACTICE IN A PUBLIC SPACE: HUMANIZATION THROUGH INTERVENTION

The point of the term “humanization”, mentioned in the topic of the workshop, lies in the priority of humanistic, i.e. universal, human values in society. Applied to the context of public spaces, the term “humanization” can also be interpreted in a contiguous sense of a process of making a place more civilized, inherent in the development of contemporary civil society. Such an understanding of the term “humanization” implicitly connects it with the main democratic values; thereby “humanization of public space” is one of the factors of the development of democratic societies. Democratic values of contemporary Western society, inherent both in liberal and social democracy, are rooted not only in the philosophy of the Enlightenment but also in the French Revolution – the connection of democracy both with Enlightenment and Revolution will provide a further argument relative to art in public space.

There are two terms in Russian language defining the notion of “public” and having a slightly different connotation: *obzhestvennoye* etymologically connected with “common” and “society” at the same time, and *publichnoye* – which means “public”. A semantic gap between these two notions, as well as between the notions of *society* and *public*, has created a whole research issue in Russian political philosophy. Oleg Kharkhordin, director of the research center “Res Publica” at the European University at St.Petersburg, in his lecture «Republicanism and contemporary politics»¹ analyzed the use of the words *society*² and *public* in Russian political philosophy and showed that ever since the late reign of Ekaterina the Second until today, *common*³ has had a bigger discursive power comparing to *public*, however at the same time the actual political force of the “critical society” is passive comparing to the potential force of the “public”. Perhaps that is why the notion of democracy is used more often in contemporary Russia than the notion of republic; however this observation is less important in the context of this article than the difference of connotations between *society* and *public* as, simply speaking, active and passive origins of the civil society of contemporary Russia. At the same time *public* is also

¹ POLIT.RU: Klassicheskaya respublikanskaya tradiziya I sovremennaya politika. URL: <http://polit.ru/article/2012/07/12/kharkhordin/> (accessed: 20.09.2012).

² The original Russian term “*obzhestvennost*”, which can be translated as general public or society, etymologically connected with the word “common”, further in the text referred to as “*society*” for noun and “*common*” for adjective.

³ See above reference.

passive most of the time but for a different reason: while *society* has a critical view but does not have power at all times, *public* does not have this critical view, and most of the time it is involved in consumption; but in a situation when *public* interests are violated it can become an active agent of protest.

The notions of *society* and *public* and the gap between democracy and revolution are the starting points for the analysis of the function of art practices in contemporary Russia. In this article I examine the situation of Ekaterinburg in detail.

The dichotomy *common-public* finds congruence in the practices of public art and street art, the boundaries between which are often blurred. There is no definite general opinion about the confines of the concept of public art in Russia. The authors of the project “pro public art”⁴ give the following definition: “Public art is a form of existence of contemporary art out of the art’s infrastructure, in a public space, aimed at communication with the audience including the unprepared spectator, and at the problematization of various questions of contemporary art and the space where it is located”. Of course public art interacts with the space where it is located in this or that way like any kind of site-specific art, but it appears too much to give it a function of “problematization of questions of contemporary art” as contemporary art does not always set itself such a task. If the authors of this definition meant the critical function in general, it may well be inherent to public art as a part of contemporary art which increasingly takes on a role of social and political criticism. Also, when talking about public art in Russia we have to take the tradition into consideration, because this trend did not come out of nowhere together with the appearance of the Western notion⁵. Firstly, it is the Soviet experience of art in *public/common* spaces; secondly, it is the transition period of 1990s when art practice in public space did not carry any ideological implications while the term public art had not been introduced yet. Looking at the examples of Ekaterinburg we can say that public art connected with the Soviet academic tradition by its formal qualities does not have any critical statement in itself, but tries to enter into a dialogue with the location (I mean the set of street sculpture in the pedestrian part of Weiner Street and the sculptures of the shopping mall “Grinovich” [sic]). Primarily such a kind of public art is aimed at dialoguing with the audience, and it occurs on the most primitive level - tactile: people take pictures of themselves hugging the sculptures, rub them “for good luck” and so on. Such a kind of interaction is unlikely to make audience “turn on its brain”; it exploits the child-like reactions and magical thinking instead.

Street art, by its nature a marginal practice of inhabitants of Western cities’ suburbs, is a protest form of art, if not in its content, at least when its creation means require illegal invasion of urban space. However the situation of Ekaterinburg is slightly different: in 2000s a project called “Long stories” was initiated by curator

⁴ Initiator of the project is Nizhny Novgorod branch of the National Centre for Contemporary Arts; while carrying a reference to the English word, pro in Russian means about. Project website: <http://www.propublicart.ru/>

⁵ The term *public art* is used in Russian without any translation from English.

Nailya Allakhverdieva; it looked like street art but in fact had an idea close to gentrification. It was a successful attempt to cover ugly fences around construction sites with images and meanings. Actually the curators themselves considered this project as public art. 2010 was the last year of the “Long stories” in Ekaterinburg (the project has moved to Perm together with its creator). 2010 was also the first year of the project called Stenografiffia. It was a unique experience of street art institutionalization, connecting two phenomena that are impossible to imagine together – marginal practice and city administration support. Festival’s curator Evgeny Fateev has a surprising view of contemporary art and street art functions: “I will say honestly that I hate art. That thing which is called art. You know why? Because this emasculate, weedy and abstruse art in my opinion has lost the main thing – its function, it forgot about the function. While Michelangelo for example besides other things was filling an order: he was painting a wall and solving the problem of an interior. I don’t believe in art without function. If art forgets its function you can call it anything else but not art. Street art is nice for the reason that it attracts public, that it suddenly recalled a function. To speak on relevant topics, to give joy [to the viewer], to paint a car wash so that everybody sees [it]»⁶. This statement shows that Fateev gives priority to utilitarian and aesthetic functions: to paint a car wash and to give joy to an eye. While he mentioned “speaking on relevant topics”, the “abstruse art” (which apparently implies contemporary art in general) is deprived of this function according to his speech. Thus what we have here is again a threatening tendency of simplification of artistic expression to a level understandable for a general public.

Naturally here comes an argument that art in a public space deals with a larger range of public and that is why it should be democratized in some way. However, this alternative carries a risk of making art a consumable product, which is a product of democracy on the one side, but on the other a product that substitutes education with consumption, therefore, atrophying critical thinking of its consumers. Two of the main democratic values are the right to education and the right to information which involves access to alternative sources of information. Art, being one of these sources, can make a person think critically and complement her education. But if the functions of art are reduced to utility and entertainment, it is hardly able to teach its obvious messages and encourage the ability for reflection. More than that, if the simplification of artistic expression is the author’s intention or if a curator deliberately selects works that are most understandable to a general public, it becomes to some extent a violation of the viewer’s rights, deprivation of his right to access the information carried by, in the words of Fateev, “abstruse art”.

The starting point for a critique of contemporary art is often a question of what can be considered a work of art. Artists themselves often provoke this kind of question like for example Nedko Solakov with his pile of empty cardboard boxes under the name “Some Nice Things to Enjoy While You Are Not Making a Living” presented

⁶ <http://www.expertx.ru/stati/evgeniiy-fateev-peretrem-za-stenografiiyu>.

at the 2nd Ural Industrial biennial of contemporary art. Internationally recognized performances by Oleg Kulik and Marina Abramovich are still criticized not only by nonprofessional conservative community but also by some most conservative-minded art critics. A key factor in understanding if an object or an action is a work of art is, in my view, the reaction of the viewer and his potential ability to read the artist's conceptual message. In his interview to *Afisha* magazine Boris Groys finely described such a strategy of contemporary art: in his opinion, contemporary art often imitates everyday practices in order to make the viewer reflect on the latter: «We are like fish in the water, swimming in this natural social environment. A successful action takes the fish out of water, gives it a chance to stay in a vacuum for a while and to take a look at the water from the side. The purpose of art is not to present itself for a viewer's judgment but to present and make relevant for a viewer everything but itself»⁷. Representation and the represented may look exactly the same, but in fact they are not the same; artistic creativity is located exactly in the gap between art and reality⁸.

If we can call this relation of art with its viewer as provocative – provoking him to reflect – then the strategies of contemporary art's intervention into public spaces can be sometimes called aggressive. This can be referred especially to street art which can be an illegal intervention into the city space, as it was mentioned above. In his talk at the roundtable «Art in the age of post-Fordism: critique of the total context?» Sergey Kropotov, rector of Ekaterinburg Academy of Contemporary Art, has compared street art with military action: in his view, street artists are like “conquistadors leading trench warfare to capture the city space”, and after them “[professional] artists-officers” take the captured material into work. Thus, while one of the art's functions is education (and it's most effective way – through provocation), one of its strategies is guerrilla warfare. But in no case can public art nor street art act like sermonizing educators for the viewers. For its democratic nature, these kinds of art choose public space as their location in order for the viewer to be involved. And in this exact point of contact between art and viewer the democratic values closely related to revolution come to the fore: these are freedom of expression and equality between artist and viewer growing out of involvement of the viewer into the art he experiences.

While static works of public art and street art are “ready for use” and carry a risk to substitute democracy with consumption, different kinds of action, performance and happenings give a chance to the viewer to actively participate in the creation of the work, and thus realize his right to freedom of expression and to be equal to the artist in some sense. According to the analysis of Hanna Arendt's book *Human Condition*, on which Judith Butler bases her argument in *Bodies in Alliance and*

⁷ <http://www.afisha.ru/article/boris-grojs-o-pussy-riot-fundamentalistah-i-zasil-e-videorolikov/>.

⁸ *Ankersmit F.R.* Representational democracy. An Aesthetic Approach to Conflict and Compromise. *Common Knowledge* 8.1 (2002) 24–46. P. 36.

Politics of the Streets, “the right is precisely what is exercised by the body on the street”. Butler says that “we have to think about space as acting on us, even as we act within it, or even when sometimes our actions, considered as plural or collective, bring it into being”⁹ – it is the active role of the *public* in the public space that makes it an active citizen out of a passive consumer, and allows the people to use rights and freedoms that democracy provides them with.

Despite political comparisons and revolutionary images, action art or performative art are not always engaged in politics. Whichever the idea embodied in an action or a performance is, whether political or not, in any case art that actively involves the viewer into the process of creation, gives the viewer rights and freedoms. One of the brightest phenomena of artistic life in Ekaterinburg of 1990s were performances by Old Man B.U. Kashkin (aka Evgeny Malakhin) and “Kartinnik” artistic community within the city space. Their performances were not political demonstrations, they were a kind of entertainment by means of which the artists would touch upon social issues and provoke viewers to create their own art, for example compose rhymes developing the author’s ditties. The most active members of the public were given presents by Old Man B.U. Kashkin – “morally chopping boards” (chopping boards covered with images and funny moralizing rhymes); these presents were the way to both reward and encourage on involvement into artistic action. B.U. Kashkin’s street art’s intervention into the public space and everyday life of citizens is one of the best examples of humanization understood as a realization of the viewer’s right to be involved in the art process; this way helped public to turn from a passive consumer into an active action participant who has the freedom of expression.

Scandalous political actions of leftist groups in Moscow and St. Petersburg (Pussy Riot and Voyna) became one of the reasons for contemporary artists to avoid running collective performances, and an indirect consequence of these actions is the recent law against unauthorized rallies in public spaces. According to some of its paragraphs¹⁰ such groups like Guerrilla girls, for instance, are not allowed to perform in Russia because of a ban on wearing masks. Such a law violating citizen’s democratic rights can turn the *public* against the government at some point, because people who were once prohibited to gather in the street for a joyful happening may realize that they were deprived of their rights, and their event may turn into a political rally, thus a guerrilla warfare of street artists may no longer be just a metaphor.

⁹ Butler J. Bodies in Alliance and the Politics of the Street. URL: <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en>.

¹⁰ Federal Law of Russian federation from 8 June 2012 N 65-ФЗ Moscow “On Amendments to the Code of Administrative Violations” and Federal Law “About meetings, rallies, demonstrations, processions and picketing”. Here are some statements potentially limiting the rights of street performers among others: “organization of non-public mass event of simultaneous movement of people in a public space [...] shall be punished by a fine [...]”, “Participants of public events have no right: to hide their face, including the use of masks, camouflage means, other items designed to prevent personal identification.”

THE RESTLESS URBAN LANDSCAPE: CASE OF THE POST-SOVIET METROPOLIS¹

On 20 April 2012 the Ministry of Culture of the Russian Federation announced its ruling: the demolition in Ekaterinburg of the Passazh building – a significant early example of constructivism which dated from 1916–25 and had been listed since the 1950s – was illegal. The verdict came after the fact. Some six weeks earlier, at 1.00am on 8 March 2012, a fence had been thrown up around the building, as a prelude to the nocturnal cutting down of half of an adjoining park and the start of the demolition of the structure itself. Except the developer, Malysheva-73, who had acquired the building in 2010, claimed that their bulldozing activity was not a demolition but a ‘reconstruction’. The building was originally a commodity exchange, but was later converted to a shopping mall: all they were doing, they said, was reconstructing the mall – although their project was for a shopping mall ten times larger than the historical building, with which it had nothing in common.



Demolition of Passazh, 2011



New Passazh project

The Passazh building had long been important for Ekaterinburg – the capital of the Urals and Russia’s third largest political and economic centre – in that it was one of the first buildings in the city to be supported by a concrete frame and was the sole surviving progenitor of constructivism, an architectural style that once had a major presence in the city. Its designer, Konstantin Babykin, was also a native of Ekaterinburg. Without Passazh, constructivism might have appeared like an imported style, shipped in by architects from Moscow or St Petersburg.

¹ Originally published in AA Files 65 (www.aaschool.ac.uk/aafiles)

Its demolition, however, was not an isolated incident. An earlier representative of the city's cultural heritage – the nineteenth-century Yarutin House – was also illegally bulldozed during the night of 26 April 2009. Several passers-by recorded the process on their mobile phones and cameras, but those responsible have never been officially identified. The developer of the site – once again, Malysheva-73 – has built in its place the highest skyscraper in Russia (outside the centre of Moscow).

These illegal demolitions have also been accompanied by a less aggressive, but no less visible, deterioration of Ekaterinburg's historic urban fabric, principal among which is Che-Ka City ('Che-Ka' being an acronym for the 'All-Russian Extraordinary Commission for Combating Counter-Revolution and Sabotage', set up in 1917). This complex was built as an ideal functional form of communist dwelling, with a common cafeteria (no individual kitchens), a common laundry, a hospital and a kindergarten. No petty domestic concerns were to distract the Soviet worker from the project of constructing communism. Che-Ka City also included a communal apartment building for small families (later the Hotel Iset) and a cultural centre in the shape of the Soviet symbol – the hammer and sickle – around which the housing blocks are arrayed like flying pennants. Today the whole complex (wooden floors, ceilings, walls and utilities) is crumbling, although, once again, it is officially under government protection.

Other Soviet-era landmarks in the city centre, if not destroyed entirely, sit buried under enormous, all enveloping billboards. Among them are the Ural Workers' Printing Press, which was one of the key production centers for disseminating the politically controlled image of the USSR; the Central Post Office (architect: K Solomonov, 1934), built in the shape of a tractor, as well as the Hotel Iset within the Che-Ka complex.



Che-Ka town. Hotel Iset

To these acts of architectural aggression and passive deterioration one has to add the awkward collisions that occur, for example, in the city's central square, which is named after the 1905 Russian Revolution and has a monument to Lenin

as its centerpiece. Today, the endlessly reproduced silhouette of this Marxist revolutionary, with his famously confident posture and searing gaze, welcomes all-comers to a shopping mall called 'Europe' – which looks not unlike the *Titanic* ploughing into the iceberg, with a glass addition (2009) set on top of the original base (a neo-classical/neo-gothic merchant's house from the 1820s).

To say that this abraded urban condition is solely the handiwork of uneducated and corrupt entrepreneurs of the free market capitalism who have flourished since the 1990s would, however, be to ignore the role of Ekaterinburg's own civic authorities and the visual strategies that underpin the city's metamorphosis. As part of this municipal redevelopment, and alongside the rapid new constructions of private businesses, the city recently gained a towering new landmark, a symbol of the forces that are reshaping its identity. But instead of laying claim, for example, to a proud constructivist tradition, Ekaterinburg is today memorializing itself as the place where Nicholas II, the last tsar of Russia, died. Central to this urge to commemorate its tsarist past, in 2003 a neo-Byzantine temple – 'Church of All Saints Resplendent in the Russian Land', or 'Church on the Blood' in short – was built on the spot where the tsar and his family were killed. Surrounding the raised temple is a vast esplanade – an anomaly in the densely packed urban surroundings – that extends towards the river.

The Romanovs – the deposed Nicholas II, his wife and five children – had come to Ekaterinburg in flight from St Petersburg on 30 April 1918. Together with their court physician and servants they lodged in a large house requisitioned from a merchant, Ipatiev, under the watchful eye of the Bolsheviks. Less than three months later, on 17 July 1918, as the forces of the White Guard advanced on the city, the entire family was executed in the cellar of the house. Later, their bodies were secretly transported to woods 15km from the city and thrown into a mineshaft – a place occupied today by the site of a new monastery, Ganina Yama, consisting of seven churches, one for each of the Romanovs, while the remains of the Tsar's family have been removed and reburied in St Petersburg.



Church on the Blood



Ipatyev's House

In 2000 the Russian Orthodox Church canonized all seven members of the Tsar's family as 'passion-bearers', which in Orthodox Christianity means those who face their martyrdom in a Christ-like manner – showing no resistance to the evil-doers and steadfastly maintaining their faith. The move provoked a wide response. Opponents pointed out that the Tsar – who earned the nickname 'Bloody Nicholas' – was hardly the most obvious candidate for sainthood. To give a few examples: his coronation festivities in 1894 were marred by the Khodynka Tragedy, a mass stampede in which around 14,000 people were crushed; on 9 January 1905 he gave the order to open fire on unarmed, peaceful demonstrators who were petitioning for improved working conditions – many of them carrying icons and portraits of the 'Dear Father Tsar' – and estimates of the number who died that day – Russia's 'Bloody Sunday' – vary from 1,000 to 4,000; Nicholas II's reign was also punctuated by anti-Semitic pogroms; he also pursued disastrous foreign policies, entering confidently into a war with Japan that brought catastrophic defeat. Besides all this, there is the question of inequality in death, as in life. Four loyal servants died alongside the Romanovs, but none of them has been canonized and symbolically resurrected by the Church.

The execution of the Romanovs – physically memorialized in a new monastery and a new church – has been shaped by contemporary political values into a modern myth. In this myth, suffering equates with sanctity. An icon image of Nicholas II and his family – somewhat incongruously pictured in seventeenth-century court dress – depicts an irreversible turning point in Russian history: three centuries of the Romanov dynasty and a thousand-year tradition of monarchy brought down by revolutionary chaos. Suffering brings together both sides in this historic shift, in that the icon image and the newly sacred sites cunningly conflate the victims and the perpetrators of this change, the death of the Russian empire and the birth of the Soviet state. The myth also gives us the faintly comic picture of an endless alternation between the counterfeit sanctity of the Romanovs and the cruelty of the redneck Bolsheviks, who come with the full baggage of Soviet troubles – intellectual repression, labor camps, religious persecution, etc.

After the collapse of the USSR in 1991, an ideological vacuum threatened to block the development of the new system. To overcome this, the authorities resorted to a tried-and-tested recipe for overcoming perplexity: namely, implanting new meaning into a familiar concept in order to smooth the path to an experience wholly unknown to the Soviet people – capitalism. The result, it seems, was an idea of a new state that could be called 'Orthodox Russia'. The name has two important constituents. First, it reinforces the link with the past – the old history of Kievan Rus' and the Russian Empire. Second, it revives the suppressed religious tradition, together with its moral and spiritual values: since communist man believed only in a better communist tomorrow, instead of God, all the bloody episodes of Soviet history could be explained by a lack of Christian compassion and justice. Moreover, this religious revival, drawing on a well of hatred towards the Bolsheviks, is tied to a revival of admiration for Russia's monarchical past, going all the way back to the

almost simultaneous genesis of the Russian state, with the first tsarist ruler in the second half of the ninth century, and the Christianization of Kievan Rus' in 988. Since the revolutionary turn of 1991, the government of the new Russian capitalist state has used resentment towards the communist past and the newly invented tradition of sanctifying imperial history as a way of reshaping the national identity of the Russian people and uniting them around the new system. It is worth noting that, from this perspective, the ideology of post-Soviet Russia is reminiscent of the dominant ideology of the Russian Empire – 'Orthodoxy, Autocracy and Nationhood' – which was promulgated from the early 1830s. Aimed at strengthening the power of the monarchy and the traditional love and devotion of the Russian people to their 'Dear Father Tsar', this doctrine defined three bases of the state: 1. Orthodox faith, 2. a strong vertical power structure, 3. the preservation of national identity and heritage.

In Ekaterinburg, the icon of the imperial passion-bearers, the Church on the Blood and Ganina Yama monastery are among the most persuasive visual forms of this concept of 'Orthodox Russia'. They radiate its message, sown through with professions of piety and compassion for the suffering of others. The epic sculptural composition on the vast platform before the church, which depicts Nicholas II and his family gathered around a crucifix, is designed to provoke intensive emotional engagement. Visitors can descend 21 steps from the platform – 21 corresponding to the number of steps leading from the ground floor of the Ipatiev House to the cellar – and feel for themselves the paralyzing horror experienced by these 'ordinary people' on sensing their imminent fate. In response to the usual strict rejection of sculpture in the Orthodox tradition, the lead architect of the Church on the Blood ensemble, Grigory Mazayev, countered that the sculpture was in effect secular as it addressed all people through what he termed its humanistic content.

While Ekaterinburg's monuments operate through religious terms, they are not the only type of memorial that wrestles with Russia's past. A chain of landmarks extends over the map of Russia, bringing the church and the monastery side by side – paradoxically enough – with Lenin's Mausoleum in Moscow. Against the wishes of the majority of Russian society, the state keeps the embalmed body of the Bolshevik leader on public display in the heart of Russia. To justify this, Vladimir Putin, in the first years of his presidency in 2001, referred to the small number of older people, for whom burying Lenin would be tantamount to admitting that they had 'adhered to false values and lived in vain'.

As the French historian Pierre Nora has observed, institutionalized commemorative landmarks – what he calls *lieux de mémoire* – function as stable repositories of information, endlessly accumulating data. The Church on the Blood in Yekaterinburg indeed serves partly as a museum – and, unusually for an Orthodox church, its displays extend beyond the confines of the interior, to the enormous billboards outside that present detailed biographical information on the Romanov dynasty. *Lieux de mémoire* grow in a self-centered way, proliferating from their core – in this particular instance, the story of Nicholas II's family. But here we

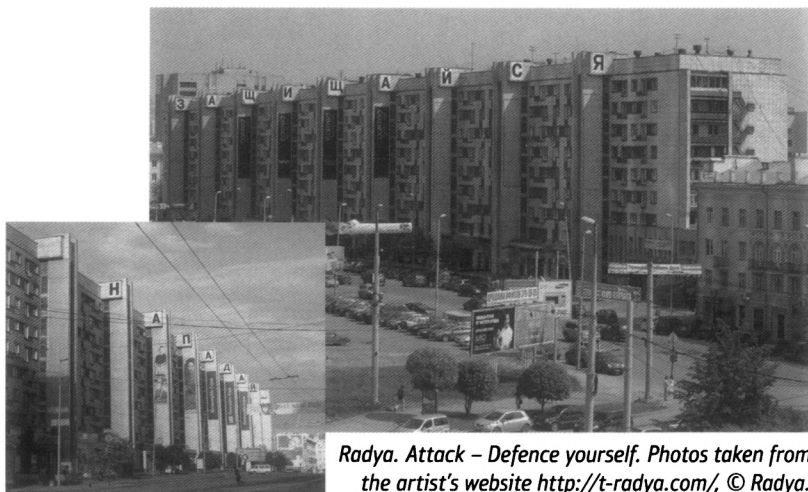
can see what happens when the *lieu de mémoire* is taken over by myth and loses its purely archival character, turning into a hungry monster that devours the space around it. Thus in 2009 the church expanded its boundaries by changing the name of the adjacent block from 'Tolmachev' (commemorating a Soviet revolutionary) to 'Sacred Precinct'. This conveniently provided more space for the annual ten-day public celebration of Orthodox culture, entitled 'Tsar Days' – an imperial-themed extravaganza of exhibitions, concerts, lectures and other events with titles such as 'God Save the Tsar!', 'For Faith, Tsar and Fatherland', 'Favourite Music of the Tsar's Family', and so on.



The festivities encompass another newly invented tradition, a nine-mile pilgrimage that traces, in reverse, the Romanovs' final journey from the site of the Church on the Blood to the site of the Ganina Yama monastery. This five-hour religious procession takes place annually on the night of the execution. Many of the male participants, both adults and children, wear military uniforms from the time of the Russian Empire (from the mid-nineteenth century right up to early twentieth century and the White Guards); some are on horseback. The whole effect is to transform the pilgrimage into a theatrical enterprise, a restaging of the battle between Imperial Russia and the Red Army, and in its incursion of the imperial era into the visual space of the contemporary city the whole event seems to produce an awkward perversion of history.

In Ekaterinburg the visual representation of a 'successful' capitalist present plays an important part in the efforts of the state and the municipal authorities to gain acceptance for their policies. The city is effectively being redesigned, its landscape transformed into a battlefield where landmarks are assuming the role of aggressors or resisters. Local street-artist Timofey Radya testified to this inevitable collision in his *Attack-Defence* piece, where he attached the letters of these words to both sides of the vertical ledges of an apartment building in the city centre. In Radya's work – which it took the authorities just six days to remove – it was impossible to see both 'Attack' and 'Defence' simultaneously: you could read one word if you moved along the street from west to east, while the other word appeared in perspective if you went in the opposite direction. In real-life battles, combatants are constantly

alternating attack and defence positions. In chess, too, both players have to perform attack and defence moves and to sacrifice certain pawns before the game is over. This quiet, constant switching of roles is also characteristic of the situation in Ekaterinburg. Less than two weeks after the demolition of the Passazh building had begun, two protest marches took place. One (on 22 March 2012) was organized by the developers Malysheva-73, the other (two days later) by the All-Russian Society for the Preservation of Historical and Cultural Monuments. Ironically, both shared the same stated aim: to support Passazh's reconstruction. The first attracted more than 5,000 people, the second a mere 300.



Radya. Attack – Defence yourself. Photos taken from the artist's website <http://t-radya.com/>, © Radya.

The motivation behind the first demonstration has not officially been made known. But aesthetic convictions do not appear to have been the main driver. Two student journalists interviewed the marchers during the demonstration and recorded the event on camera: around two in three of the people they spoke to did not want to discuss the reasons for their appearance; many did not even know or care what Passazh was. Besides offering a vivid illustration of the amicable co-operation of the authorities and the masses, this march also paradoxically switched the figures of aggressors and defenders, as if they were two sides of the same coin – or the ledges of the building in Radya's work – never seeing each other. And this switch takes on a tragicomic air when you learn that the remainder of those on the march had turned up under the impression that they were going to be defending the architectural monument and were confused to find themselves in the opposite camp. It says a lot about their ineffectiveness (or indifference) that there was no mention of saving the monument on the identical placards handed out by the organizers to the 5,000-strong

crowd. Instead, the slogans were all about 'We Need a Thriving Contemporary City', 'New Passazh = New Jobs For Us', 'No Job – No Food', etc.

But more than the vapid slogans of free enterprise, it seems to be the ideology of the Orthodox Church and a creeping theocracy that increasingly provides the framework for an authoritarian Russian regime to keep its citizens in check. It is no coincidence, in this sense, that the feminist punk collective Pussy Riot chose Moscow's Cathedral of Christ the Savior (lavishly rebuilt in recent years) as the setting to perform their anti-Kremlin protest song, 'Punk Prayer: Mother of God Drive Putin Away'. Their performance lasted less than one minute. Their punishment – after a bizarre one-sided trial that ignored the political nature of their protest – was a two-year jail sentence for 'hooliganism motivated by religious hatred'. A number of church-goers from all over Russia have piled further punishment on the band, individually lodging private law-suits claiming monetary compensation for the 'moral outrage' they endured. And it is in this compound of an individual, litigious, materialist culture of personal outrage, mixed with a state-enforced insistence on spiritual authority that we find modern Russia, where political and sacred spaces have become entwined, and where the architecture that does exist is no longer defined by the buildings of its constructivist past but the gilded onion cupolas and glazed shopping malls of its present and future.

SEPARATE THE HEAD FROM THE BODY

A crowded space in the center of Rio de Janeiro, the Tiradentes Square has been renamed many times since its foundation in the 18th century. It is called Tiradentes since 1890 after Joaquim José da Silva Xavier, known as Tiradentes (1746–1792), one of the few martyrs in the History of Brazil.

Tiradentes was born in Minas Gerais, a Brazilian state whose importance descends from its past relation with gold mining; he worked initially as a mining technician, responsible for excavations. Later, he enlisted in the military. Observing the inequality widespread in that society, he noticed workers exploited and poorly paid, while enriching the Portuguese empire. He decides to resign. In 1787, he participates in a group of others interested in the independence of Minas Gerais, fighting against the inequalities of the gold mining cycle.

Denounced in 1789, the group of revolutionists was arrested, judged, tortured and received capital punishment, in some cases like Tiradentes'. In Rio de Janeiro, capital of the Empire at that time, he was hanged and quartered in 1792, at a street corner close to the plaza that now bears his name. His sentence stated:

... he will be taken to the public streets of this town to the place of the gallows, and there he will die of natural death for all, and his head will be separated from his body and taken to Vila Rica, where it will be conserved in a high pole close to the place of his habitation until time consumes it; his body will be divided in parts and nailed in the same poles in the Mine's Road in the most public places, especially in Varginha and Seboas...

After the Proclamation of the Republic of Brazil in 1889, Tiradentes was elevated to a national hero – more than that, these facts were interpreted in the light of a positivist perspective based, for example, in the “order and progress” (“ordem e progresso”) as is written on the Brazilian flag. His case was a political failure that should be remembered as an evil produced by Brazil's political ties to Portugal. This new republican thought responsible for the substitution of the plaza's former name “Constitution Square” for “Tiradentes” did not overcome the historical overlap present at this urban space.

At the center of the square, on a monumental horse and raising his hand to the sky, there stands the image of D. Pedro I, one of the main figures of the independence of Brazil. He was the son of D. Joao VI, the Portuguese king who moved to Brazil in 1808, escaping from the invasion of Napoleon. Having the word “Tiradentes” related to the image of one of the descendants of those responsible for his execution is somewhat ironic. It shows how the History of this institution called

“nation” has many layers. Independent of its name, this public space has a peculiar importance in the constitution of the urban identity of Rio de Janeiro. Theaters and museums are located around it. All sorts of events have already happened there: fairs, music concerts, and of course, speeches by the second Brazilian emperor, D. Pedro II.

This plaza, as many others that can be found in Rio de Janeiro, was fenced during the 20th century. This was the practical solution in a society of growing socio-economic inequality that increased the number of homeless people, giving shape to the architecture of prison. In the center there was a public space, accessible through a big gate only in determined hours; around it, people in and out could see each other. Inverting the dynamic of a prison cell, what is inside is sacred and those outside are staring at those inside seen as potential criminals.

Reflecting about this urban arrangement, the artistic group Opavivarà!, based in Rio de Janeiro, realized an intervention at the Tiradentes Square in 2009. Titled “Pulacerca” (“Fence jumping”), this artistic experience used one simple object with symbolic appeal: a ladder. Chained to the iron fence around the square, it permitted any person to cross the iron wall between the central environment of leisure and the outwards space of routine and rush.

More than that, when we relate this object to the place where it was inserted, the biography of Tiradentes quickly comes to mind. If he walked through up the ladder to be hanged, just as the body of Jesus Christ descended from the cross, the body of the spectator was invited to, as the title of the intervention says, “jump the fence”. Carrying out an activity seen normally as illegal, this simple up and down can be seen as an acid view over Brazilian society nowadays. In consequence, it can be seen as a review of the History of Brazil and the marks of social disparities left through centuries.

Due to the restoration of the sculptures and the floor of the square, inserted in a project of revitalization of Rio de Janeiro’s downtown, the fences of some plazas were removed in august 2011. Since then, an extensive cultural agenda has been planned. It includes different activities as, for example, the Carnival, shows and artistic interventions sponsored by the municipal administration.

In May and June 2012, Opavivarà! carried out an occupation of Tiradentes Square that lasted for around one month. Following a schedule, the artists proposed a series of activities to the public. Interviews with passers and itinerant sellers of the region were made. This material was published in a printed journal hand out to people passing by. In the same publication texts by art critics and Brazilian intellectuals were organized together and reflected on the idea of a “brazilianness” in art and culture. At Thursdays and Saturdays, the space was transformed into a food court – tables, ovens, plates and glasses were distributed and banquets were cooked by many hands. The food was provided by those who were no more spectators but experiencing the delight of the encounter of flavors.

Next to this improvised kitchen, washtubs were mounted. The space that once was fenced due to security now was taken not only by people from the artistic field but also by pedestrians and, of course, the feared homeless people. Therefore, the street became a house without walls due to the free access to eating, hygiene and dialogue. In the place of park benches, Opavivarà! designed some collective beach chairs. In this situation, it wasn't possible to sit alone, and unexpected encounters were encouraged.

In the four editions of this newspaper of the occupation there were some image montages that satirized the History of Art in/about Brazil. One of them features a digital collage over a painting titled "The first mass in Brazil" (1860), painted by Victor Meirelles. In this famous image, omnipresent in Brazilian History scholar books, we see a representation of the Priest Henrique de Coimbra realizing the first Christian ritual in Brazilian land. Surrounding him there are some indigenous people who seem to be amazed by unexpected arrival of the white men. Under the image of a wooden cross, the center of this mass, Opavivarà! inserted a stunning image taken from another painting of the 19th century: "Quartered Tiradentes" (1893), painted by Pedro Américo. In a clear association between martyrs, Christ and Tiradentes, this painting endowed by a certain republican freshness shows the laceration of the body of the leader in wood structures – an obstinate man certain of his ideals and capable to sacrifice for them.

Under this fusion of images, Opavivarà! writes: "Ao amor do publico" ("To the love of the public"). There are many ways to read these words. It could be a reference to the "public space", or it could refer to spectators of the artwork. Perhaps more than that, this phrase can refer also, just as the dictionary says, everything that is relative to the "people". In this sense, this montage can relate to that thing we call "Brazil" or, sometimes in a biased way, "Brazilian people".

In a book that discusses the "contemporary art as an instrument of humanization of public spaces", the artistic research of this young group is relevant. Carrying out this public intervention with sponsored by Rio de Janeiro's City Hall, Opavivarà! shows a concern in sharing the social tensions of the city with the art spectators – as quartered as Tiradentes' body. If the act of putting a protection around the space of a public access transforms the experience of the city in fragments, the installation of ladders that make possible the living together or the ironic celebration of the demolishing of the fences is a way of putting themselves in a dialogue with the complicated relation between politics and public space in Rio de Janeiro.

To make this debate public inevitably makes a revision of the History of Brazil and of the History of Art. We should not forget that the same ladder that made possible this illegal crossing appears in the painting by Pedro Américo created in the 19th century. It is necessary, like it is said in Tiradentes sentence, to separate the head from the body. In other words, to disentangle the social and spatial conflicts and throw them to lions, to the center of the arena. Putting all these

people with different biographies but always labeled by the term “Brazilian” in a melting pot may cook an improvised dish rich in nutrients. If not for a long time, at least in this ephemeral time of contemporary art that demonstrates that it is potent and capable of echoing in an anachronic way and beyond the geographic limits of the New World.



Opavivarà. Praça Tiradentes



Opavivarà. Pulacerca



Opavivarà. Ao amor do publico

INVERSIONS, INTERVENTIONS, INTERVERSIONS: PROVOCATIVE ACTS IN SÃO PAULO'S STREETS, PRESS AND SCREENS

In Brazilian art, although this kind of preconceived ideas is always highly questionable, people usually talk about a split between the contemporary art production of its two major cultural centres (or, rather, its major art markets, as Brazilian artistic creation is complex and varied and fairly surpasses the limits of the cities we are about to mention) – namely, São Paulo and Rio de Janeiro. In São Paulo, the Brazilian economic centre, the artist's production would be mainly directed to the art market, and for this reason more focused on the production of objects, sophisticated as they may be; whereas in Rio there would be more space for experimentation, and a long tradition of ephemeral art since the 70's. This idea has a lot to do with the imagery surrounding the cities themselves, which is partly actually present, partly rough stereotype – São Paulo being the grey city which never sleeps, its inhabitants being serious sedentary hard-workers (or even workaholics) concerned only with making money and rising up in their careers, and Rio being a tropical paradise surrounded by *favelas* and ruled by drug-dealers, while the typical “carioca” would be always portrayed as a well-humoured, relaxed, sly and healthy sympathetic bohemian. Maybe, rather than trying to figure out what is real and what is not in this bunch of preconceived ideas, it would be more interesting to think of these exaggerated concepts as rather performative ones – the strength of this imaginary coming from the engagement with which both “paulistas” and “cariocas” constantly recreate their identity by reinforcing these ideas. But we are not going further in this direction, for the moment.

Regardless of these considerations, it is true that, coming from São Paulo, it would be impossible to deny the strong role the art market plays in the production of most part of contemporary artistic activity, as it is largely concentrated in commercial galleries – in many ways, it is right to say that the art world, here (and not only here), is above all about business and career. As an artist, however, I refuse to think in these terms only – naïve as it may sound, I still would like to appeal to an idea of art which would not offer itself so plainly as a product, and – even more than that – would not fit in specific spaces and categories so easily. In this text, as a sort of provocation, or invitation, I would like to propose an alternative approach, by bringing together two artists and a collective from São Paulo whose production cannot be defined merely in commercial terms: the architect Flavio de Carvalho, 3nos3 group and the cartoonist Laerte. Coming from different generations, they represent, each one in his way, exceptions to this majoritarian and also somehow caricaturesque artist/businessman mentioned above. Their works are ephemeral,

provocative, confronting not only the art market and its preconceptions but also the way of living and the common sense of Brazilian citizens. Even if most of them have also explored different languages, I will focus here on their attitude and their actions – without trying to fit them into the new-born categories of performance art, media art, public art or urban intervention. In fact, it would be possible to say that they share in common, above all, a deep disregard towards all kinds of pre-established categories.

Few artists have such a complex compendium of works as Flavio de Carvalho. Painter, sculptor, scenographer, dress designer, journalist, anthropologist, writer and playwright, he would never confine himself to a single language, a single field of knowledge – wherever he decided to adventure himself he would leave his mark of inventivity and unconformism. Born in 1899 in a very traditional family, great-grandson of the Baron of Cajuru, Flávio de Rezende Carvalho was educated in France and in England, where he got a degree in architecture and was deeply influenced by the functionalism of the Bauhaus. Coming back to Brazil, he would settle down in São Paulo, city where, even before he created most of his experiments and artworks, he would start to create riot and trouble, constantly shocking the local bourgeois sensibility: working for a famous civil engineering company, he would affront his fellow-workers with his habit of walking through the office only in shorts, which in that epoch was taken as an shameful outrage. Ignoring a petition to send him away, he would refuse to leave and cause panic in the building after putting an announcement in the newspaper: “*Interested in buying a machine gun. Negotiate with Flavio de Carvalho at the engineering institute*”. More than a mere anecdote, this funny story is a good introduction to De Carvalho’s peculiar personality, and the tenacity which allowed him to shake, all by himself, the costumes of his time. In 1931, after having many of his ingenious architecture projects rejected in concursos, he would almost be lynched by an angry catholic crowd during his infamous *Experience number 2*, which consisted in walking in the opposite direction in the middle of a procession, without taking off his hat, which was understood as a sign of disrespect. The event was the next day in many newspapers – and while the journalists would obviously side on with the Christian crowd, Flavio de Carvalho, by writing an essay on the behavior of the masses and making a series of drawings recreating his fear of being killed by this multitude of pious Christians, would also leave his version of the fact. More than twenty years would pass (in the meantime the artist would have his theatre play interdicted by the police and gain international recognition with the paintings which were rejected by the Sao Paulo Biennial) until Flavio would make his *Experiment number 3*. This time, after announcing largely in the newspapers his revolutionary ideas about the ideal men’s costume for the tropical Brazilian climate, he strolled through the city center wearing what he called his *New Look* - a two-piece suit consisting of a white pleated miniskirt, a striped short-sleeved blouse with holes in its armpits, an inner-wire corseting structure,

fishnet stockings (to cover varicose veins) and raw leather sandals. Being followed peacefully by an amused crowd of businessmen, he took a walk in the financial district of São Paulo, stopped for a coffee, visited a cinema with strict jacket-and-tie dress code, and finally gave a press conference explaining the qualities and advantages of his creation. Since then, Flavio de Carvalho would often be seen in his new suit. The *New Look*, as Inge Gerrero suggests, points de Carvalho as a precursor of Neo-Concretists such as Lygia Clark and Lygia Pape, and has an even stronger connection to Hélio Oiticica and his *parangolés*, which date from 1964 onwards. However, as Inge says, “it is important to underline that the cultural transgression of de Carvalho’s outfit was different from the sensual and poetical one of Oiticica’s capes. The *New Look* sexualised the male body not by an abstract ‘stimulation’ of its sensuality, but by subverting the cultural signs of gender division: by dressing a man in the cultural codes of women he is simultaneously transformed into a desired, feminised body that exteriorises its sexuality by virtue of its exposure. But perhaps the greatest difference between the *New Look* and the *parangolé* is that Oiticica’s corporal experience, although highly influenced by the social components of his surroundings and even performed within his vernacular context, did not seek to modify it directly. In contrast, de Carvalho, with his tropical modern design clothing, sought to modify behaviour by acting upon the everyday, by introducing what, according to him, was an adequate design for the modern tropical man.”

Twenty five years later, while Brazil was facing a crucial moment of transition, Flavio de Carvalho would appear as a major reference to 3NOS3 group, a pioneer in what would later be called urban intervention. By then, people in São Paulo and in other urban centers and industrial regions of the country were starting to reclaim the freedom to use the public space, after a long period of repression under the military dictatorship of 1964, especially after the implantation of Institutional Act #5 (AI5) in 1968. In this scenery, while many workers and student’s protests were gaining the streets, the collective 3NÓS3, created in April 1979 by Hudinilson Jr. , Rafael França and Mario Ramiro, was intensely active, making a series of actions that created material though ephemeral interferences in the city of São Paulo. Like those of Flavio de Carvalho, their works would include practices and ways of thinking that were in the margins of the official cultural discourse, often including some degree of illegality and transgression. In the night of 27 April 1979 they would make the first of their works, *Ensacamento (Inbagment)*, in which they covered public monuments with waste plastic bags. In the same year, in the *Operação X-Galeria (X-Gallery Operation)*, they would close the doors of many art galleries with a stamp in the shape of X, affixing sheets of paper with the sentence: *What is inside stays, what is outside expands*. Many other works followed, most of them using large quantities of industrial plastic sponsored by the company Plastic Five, in strategic points around the city, creating transient, yet disturbing, stains on the urban architectural fiber which soon would be removed by the police or by firefighters, creating chaos in the

morning rush-hour traffic, changing radically both the city's landscape and its regular flux. In *Interdição* (Interdiction), for instance, they obstructed the intersections near the São Paulo Museum of Art with bands of colored plastic material, until a driver had the initiative to pass through the plastic. Given the short life of these works, their strategy to make them reach a larger audience was to make use of a contact network with the written and electronic press – after their actions, they would always call newspapers and television channels – without giving their names or even assuming the authorship of the action. On the contrary, they would assume the point of view of a curious passerby, a potential consumer of the newspaper wanting to know what the hell had happened. This way, their actions would spread through press media, television, photographs, phone calls, conversations. Mario Ramiro, one of the members of the group, which worked together until 1982, when Rafael França moved to Chicago, says he believes their works were also a form of media art. We could certainly say the same in regard to Flavio de Carvalho, as the repercussion of his actions fairly surpassed its ephemeral duration. And maybe we could say something similar, as well, about Laerte.

Laerte Coutinho, born in São Paulo in June of 1951, known simply by his first name Laerte, is one of the most famous Brazilian cartoonists. He draws comic strips for newspapers and has also written scripts for TV shows. Though Laerte is from the same generation as the 3NOS3 groups and, as a militant of the communist party, worked actively in the process of the *Diretas Já*, which claimed for democracy and finally led to the end of the dictatorship in the mid-80's, we will not focus here on his artworks from these times, namely the comics *Piratas do Tietê* (*Pirates of the Tietê*), which made him famous, not even in his sophisticated, philosophical cartoons of the later years, but mostly – even if it sound strange – in his attitudes in his life, which he certainly wouldn't take as a work of art. We believe this is not an arbitrary thing to do as in his case it is almost impossible to dissociate the changes in his creations from the major changes in his life. Laerte is, above all, an unquiet, questioning personality. A respected artist in Brazil, Laerte would never resign in recycling always the same formula – and after a personal crisis, which sharpened after the death of his teenage son, his comics would get more and more experimental, existential, giving up what he would call a “less subtle” humor. And then, one of his characters, Hugo, a sort of alter-ego of his, the only of his previous personages that still appears in his comic strips, would start dressing as a woman and adopt a new name, without a specific reason. Five years Laerte, married with kids, would assume his bisexuality and start appearing in public crossdressing, wearing female's clothes, to the surprise of his old companions and friends and the bewilderment of many of his fans. In the press media, but especially in the internet and the social network, a passionate discussion would start. And here we could say that, as the media discusses Laerte's actions, such as 3nos3's and De Carvalho's, it reveals itself, brings light on the hidden discourses that permeate its apparent neutrality or informality – and,

in times of internet discussion, he attracted a huge number either of passionate supporters and people who reject him as a weirdo or old fans who seem to be confused with his choice. Laerte's decision to question the gender boundaries was not something easy to digest, not even for his friends. Almost fifty years after Flavio de Carvalho's Experiment Number 3, Brazilian society seems to be still confused and annoyed by a man dressing in what we call woman's clothes. Laerte, a respected figure, with a public image already, was brave enough to let his image crash and be replaced by a new, challenging one. He seems to insist: it is not about changing style, it is not something that will pass, it is about changing a way of living, constantly questioning boundaries, trying a new language. The artist does not seem to take his choice as something purely personal: he/she seems to be aware of the impact his acknowledgement as a transgender has on a rather conservative society – and he/she takes profit of the space the media gives to him/her to deconstruct stereotypes and provoke thinking. Resonating Judith Butler ideas, Laerte insists on gender being something fabricated, something carefully taught from generation to generation, a social performative construction. Assuming the term *crossdresser* as a middle class definition, he/she would choose to use the word *transvestite*, in spite of the ghosts and prejudices surrounding it. If we look into his comic strips, to which the artist attaches the label of *nonsense*, it is evident that artist engaged in a fierce, though also creative and poetical, battle against the comfortable, yet restrictive and excludent, logics of the common sense.

It is interesting to think how either Laerte, 3NOS3 and Flavio de Carvalho, working in the biggest metropolis in Brazil, interfered and interfere in it in a radical way, expanding the outreach of the word intervention, never afraid to take risks and to question its boundaries; finding sophisticated ways to spread their voices through the monotonous multiplicity of the media discourse, refusing to accept a passive attitude. Or maybe it would be more appropriate to use the word *Intervention*, created by 3nos3 to define their actions, a word that contains either the terms *Inversion* and *version*: *Inversion* was a word largely used to design homosexual and cross gender behavior, suggesting a reverse of the norm, while *version* suggest a recreation, a choice among a larger group of possibilities. With a poetic license, we could understand the word *Intervention* as a suggestion to go deep into one's own version of how to live, assuming it in all its consequences. And here we remind ourselves of Flavio de Carvalho's revolutionary ideas concerning urbanism, his very particular reading of Bauhaus functionality: in his proposal 'A cidade do homem nu' ('The City of the Naked Man'), Flavio imagined a metropolis for a 'naked mankind' which already stripped itself from its 'scholastic taboos' such as god, property and marriage – a city where the community could go further in its process of wonderment and change, with all of its desires, its curiosity intact and not repressed. His urban utopia included, for instance, a laboratory of erotica, where inhabitants could exercise their libido without repression. Being part of a

generation of functionalist and systematic architects who evaluated the productivity of their creations through the symbiosis of their form and function, de Carvalho could not conceive a notion of efficiency which would not take into consideration the energy coming from the impulse of people's desires. It seems that 3nos3 works and Laerte's attitude create a clear contrast with the notion of efficiency more common in São Paulo's compulsive productive rhythm, creating stains, at once ephemeral and powerful, which somehow concretize de Carvalho's ideals, urging us to move away from our comfortable idiosyncrasies.

ART IN PUBLIC SPACE, PUBLIC SPACE IN ART

Public space is a key notion in understanding contemporary city, which became one of the main themes of the Russian-Brazilian exhibition “City as a Process”. Seventeen authors have meditated upon urban processes, many of which take place exactly in the public space, in their works.

Video documentation of the projects implemented in the urban space by Ekaterinburg artist Timofey Radya, presented at the exhibition, is an important witness of a real, physic, process of interaction of the artist and the city. Working with urban public spaces, Radya often exposes their pain spots and problem zones. In his project “Something is always hidden” the artist aims on resistance to the physical and mental occupation of the public spaces with advertisement. His main strategy is to make non-advertisement text relevant in the urban space by working with advertisement frames and using principles of outdoor ads. The point of the work “Something is always hidden” has been a physic and symbolic exposure of an advertisement screen and of deep essence of the advertisement. A piece of banner fabric with an inscription “here a new screen is going to be put” has been removed from an outdoor video construction in Tokarey Street, and an image of a branchy tree as if it was growing out of a construction pillar has been put inside a future video screen. Thus Radya has not only made relevant a problem of relation between natural and artificial in contemporary urban space, but also opposed immediate consumption desires and urge to obtain profits (as the text “here a new screen is going to be put” is addressed to potential advertisers who aim on increasing profits) to the eternal values.

Another Radya’s project presented at the exhibition in a video format is called “Home” (2010). By stretching red and white threads around the broken windows of abandoned houses and binding the trees of one of the central city alleys (Lenina avenue) with those threads, the artist “domesticates” the public spaces reminding us that this is the way a person can feel involved in life of this or that place.

The long-term project “City Drawings” by Russian-American artist Irina Danilova is devoted to a specific kind of public space, roads and streets. Starting in 2009, Danilova creates virtual drawings of the number “59” with the help of new technologies in different cities all over the world. The project will be finished after 59 city drawings are created. The artist comprehends the road through movement aimed at the paradox of not getting from point A to point B. The route itself is planned in advance and, having identical parameters of length of each trip and

number, carries features of a ritual. The process of realization of this “ritual” is followed by a satellite, which traces the movements of the artist through the city and saves her track on a map using open source tracking system. This process helps Irina Danilova not only identify herself within the urban environment and not only individualize each city, but also creates an additional layer of space, which can be called “a layer of artistic reality”.

The topic of the route also found its place in Ivan Chemakin’s drawing series “From Finval to North”, created by the artist on a base of photographs made during several monotonous trips from Petersburg on a northbound train. Dull winter landscapes seen through the dirty windows of a railway train and familiar to many Russian citizens, are distorted by the artistic perception. Chemakin escapes from a steel-grey scale of reality and depicts the public spaces of railway stations, towns and villages in a tender sienna color. The topic of movement or escape from a metropolis is related here to a topic of escape from a visual reality into an imaginary colorful space.

Another series by Ivan Chemakin, “About Piter¹ on paper”, deals with the topic of a human being within an urban public space. Amidst absolutely recognizable landscapes of Piter’s streets human bodies look totally impersonal being depicted as dark shadows. The project gives relevance to the question of justification of the space dominating those for whom it was actually created.

Defending the right of the human being to counteract the urban space is the main motive of Luisa Nobrega’s performance shown at the exhibition opening. The previous day Luisa had spent in Ekaterinburg subway recording its sounds on the audiotape. Continuous ingestion (chewing) of this tape during the exhibition opening has been a metaphor of human ability to consume the city with its public spaces when there is no way to integrate into them anymore.

Mariana Katona Leal has her way to integrate into the urban space. She has enough courage to interact with the urban space to the extent when it leaves marks on her body. By imprinting the inscriptions of the city’s monuments on her arms and legs Mariana explores the ways of coexistence of a warm live body with the cold urban space. Her phrase composed of the imprinted letters “I don’t know how my body fits here” states that her research has not been finished yet.

The monuments as inherent parts of the public spaces in Russia and Brazil are the topics of the works by two more artists, Vladimir Seleznev and Iris Helena. In a photo collage series “Unknown monuments” Seleznev substitutes recognizable monuments with touching and in some way naïve porcelain figurines, images of which are based on fairytales. By destroying publicly fixed markers - monuments and creating his own ones, the artist supersedes paradigms and transforms nobody’s public space into a private space of his imagination.

Iris Helena depicts city monuments on page markers of different color. Markers of the urban space truly become page markers able to dominate not in the urban

¹ Piter is a common slang name for the city of St. Petersburg

space but in a book, and carrying a risk of not being noticed at all. The project can be interpreted as a critique of an actual approach to monumental art guided by principles “the bigger – the better” and “once and for all”.

Practically all the artists, whose works deal with the topic of public urban space, grasp it from highly individualistic positions. All the authors personalize the space around them and meditate on its scale in relation to a human being, on the ways of interaction between human beings and the city, on the possibilities of compromise and struggle. Basically all these meditations are about one subject – methods of symbolic humanization of the public space.

0.

The words that follow arise from a dual proposal: to be an artist participating in an exhibition called *City as a Process**, and to be someone who can or should talk about *The contemporary art as an instrument of humanization of public space*.

When the city is swept away by the wind, by water or by authoritarianism, the topic has to be thought in the sense of a physic reaction. Like a muscle slowly accepting death as the vital vibrancy of transformation. The congruence between the two proposals is how a city, made to fall apart and to become simply powder drawings and dust, has subtly revealed our difficulty to deal with the idea that *we are ruins*. Public ruins: belonging or relating to a person or to the people; perishing in front of everyone.

It has become necessary to expose ourselves. The desire for show-off in public that we are merely dust exposes our fragility. Its disorder can increase the number of microstates and configurations of a system (the art, one and only).

Then, if we have to stick to the idea of art as an instrument and thus about human as an instrument, we should move towards an effect or a result, under the thin line of a tightrope. This carries an important characteristic of the effort involved in instrumental acts (if we want art to have something to do with it): the failure.

And if we have some commitment with a tentative title for the situation and about the theme, we can say – before changing the perspective, from We to I – that contemporary (art) is in our old (and public) condition of dust (in any space).

I.

For now I can only offer the rumor of silence in a geometric progression.

II.

I can babble two brief, repetitive, sentences about the 0. point

A body conscious of its perishing, is a body that takes risks / the public space are our bodies / We are simultaneous forces in the same space / Our false control of an organized space can tame us / or turn ourselves into authoritarian persons in position of power / The wind will be in charge of carrying a speck into the eye / Even the bodies are not free of dust / Every act is a small accident / Dust, when distributed in large quantities and consisting of flammable pieces may cause explosions given its large surface area / Architecture is a petrified music (Goethe's words?) / Why do we construct stone giants? / We are contemporary happenings and this is our catastrophic condition / Plumb is to the ashes as flesh is to the dust / The city never stands up, it just runs fast before its fall, like an acrobat bending the gravity over the centuries / The wind doesn't need a borderland pass / We are talking about death / And about why we give names to the buildings / The dust lays down by the abeyance of the air / It doesn't matter how good is the broom / A C (musical note) can trigger an earthquake and dismantle cities, roads and islands / These places include your private and public space: our vital organs and all that comes out of the mouth) / Where do the walls hide themselves when they want to cry? / Is Death public? / I'm saying the same thing over and over again / You are reading the same thing over and over again / I'm in silence with a megaphone / talking art is about the fear and the desire to perish.

III. (= I X 3).

Dealing with the problem:

Dealing with the space: didactic exercises for young specialists

- try to pick up something just to have the permission to smash it;
- let the cracks of the ground of concrete surprise you with a drawing;
- at least once a week, open every pore of your body when passing through the outdoor;
- assume the risks of the city: be a bridge, a building or a debris under a white sheet;
- try to leave your house in the morning thinking you have the scale of an ant;
- breathe the dust of the cars with your eyes;
- respect the time of the stones ;
and the time saved in the street dogs;
- inhabit a body of a stranger;
- draw your reaction of being embraced by the same iron beam that maintains buildings standing;
- show the humanity of your body in a public space;
- put your hands underneath a mountain;
- move something out of its place in the city;
- move a window at the university to another place;
- make your hands dirty and shake hands with someone you love or hate;
- eat the breeze;
- wear a shoe full of earth;
- store the sound of a full day under your pillow;
- hold a rock in your pocket for a week and put it down on the feet of the most important person at school;
- build a sandcastle just to see the earth eaten by the sea;
- save what you saw in a tiny music box to be opened inside a car;
- enter a house thinking it has the scale of a skyscraper;

- open the wooden doors of the university just using the weight of your head (don't use hands);
- feel the power and remorse of crushing an ant on its way to work;
- crawl through the city the same way as clouds and wind tickle in buildings;
- go down your lungs to the sea level;
- make sure you have discovered all possible paths to go from point A to point B;
- transform these points in persons and do it again;
- invert the gravity of a bureaucratic word lost in town;
- try to hold the dust from the Sunday air and drop it after 1 minute;
- repeat it on a busy Monday;
- look straight to the sun with a naked eye, and then look to people's face on the street;
- be a target;
- let the affection affect over and over again;
- react, actively and passively;
- blow these imperative words;
- Finally,
build your own ruin once in a lifetime.

* "Sand city" was the work mounted in the "City as a process" exhibition (curated by Daria Kostina and Raphael Fonseca, September-October 2012). The work, an attempt to build a small city with graphite powder and ordinary molds, was cleaned off during the exhibition. For images and more information about the exhibition consult the catalogue.

Уральский федеральный университет
Ural Federal University
Институт гуманитарных наук и искусств
Institute of Humanities and Arts

Департамент искусствоведения и культурологии
Department of Art History and Cultural Studies

13 сентября – 25 октября 2012
13 September – 25 October, 2012

Олег Елрвой
Дмитрий Кунилов
Ирина Данилова
Radya
Сергей Рожин
Владимир Селезнев
Федор Телков
Маргарита Халтурина
Иван Чемакин

Проект Параллельной программы
2-ой Уральской индустриальной биеннале современного искусства
Project of Parallel program of the 2nd Ural Industrial Biennial of Contemporary Art

Галерея Центра современной культуры
Gallery of Center for Contemporary Culture

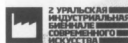
Ivan Grilo
Iris Helena
Mariana Katona Leal
Felippe Moraes
Luisa Nobrega
Renato Pera
Mayana Redin
Daniela Seixas

Город как процесс



Кураторы:

Дарья Костина (Екатеринбург, Россия)
Рафаэл Фонсека (Рио-де-Жанейро, Бразилия)
Curated by Daria Kostina (Ekaterinburg, Russia)
Raphaël Fonseca (Rio de Janeiro, Brazil)



ГОРОД КАК ПРОЦЕСС
КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

CITY AS A PROCESS
CATALOGUE OF THE EXHIBITION



*Город как процесс. Экспозиция
City as a Process. Exposure*



*Город как процесс. Экспозиция
City as a Process. Exposure*

ХУДОЖНИКИ

Ирина Данилова
Олег Еловый, Дмитрий Кунилов
Радя
Сергей Рожин
Владимир Селезнев
Федор Телков
Маргарита Халтурина
Иван Чемакин

Иван Грило
Ирис Хелена
Марьяна Катона Леал
Филипе Мораэс
Луиза Нобрега
Ренато Пера
Майана Редин
Даниэла Сейшас

ARTISTS

Irina Danilova
Oleg Elovoy, Dmitry Kunilov
Radya
Sergey Rozhin
Vladimir Seleznyov
Fyodor Telkov
Margarita Khalturina
Ivan Chemakin

Ivan Grilo
Iris Helena
Mariana Katona Leal
Felippe Moraes
Luisa Nóbrega
Renato Pera
Mayana Redin
Daniela Seixas

ОРГАНИЗАТОРЫ

Уральский федеральный университет
Институт гуманитарных наук и искусств
Департамент искусствоведения и культурологии
Центр современной культуры

Проект реализован в рамках Параллельной программы 2-й Уральской
индустриальной биеннале современного искусства

Кураторы

Дарья Костина (Екатеринбург, Россия)
Рафаэл Фонсека (Рио-де-Жанейро, Бразилия)

Руководитель выставочных проектов Центра современной культуры

Тамара Галеева

Координация проекта

Дарья Костина, Рафаэл Фонсека

Подготовка и монтаж экспозиции

Владимир Галеев, Денис Ильичев

Дизайн

Жоржи Соледар, Ксения Васильева, Евгения Даурова

Составитель и редактор каталога

Дарья Костина

Переводы

Елизавета Южакова, Екатерина Елсукова, Александра Клещина, Юлия
Степанчук, Екатерина Цой, Дарья Костина

Авторы и организаторы выставки выражают особую благодарность Виктории Деменовой, Александре Юмшановой, Даниэле Сейшас, Лиузе Нобреге, Марьяне Катона Леал, Тимуру Бабанину, Никите Сумину, Михаилу Зеленину, Артему Морковникову, Дмитрию Григорьеву, Дарье Измодемовой, Светлане Белоноговой, а также всем организациям и частным лицам, содействовавшим в подготовке проекта.

ORGANIZERS

Ural Federal university
Institute of Humanities and Arts
Department of Art History and Cultural Studies
Center for Contemporary Culture

Project is realized within the Parallel program of the 2nd Ural Industrial Biennial of Contemporary Art

Curators

Daria Kostina (Ekaterinburg, Russia)
Raphael Fonseca (Rio de Janeiro, Brazil)

Head of exhibition projects of the Center for Contemporary Culture

Tamara Galeeva

Project coordination

Daria Kostina, Raphael Fonseca

Preparation and installation of the exhibition

Vladimir Galeev, Denis Ilyitchev

Design

Jorge Soledar, Ksenia Vasilieva, Evgenya Daurova

Catalogue editor

Daria Kostina

Translation

Elizaveta Yuzhakova, Katerina Elsukova, Alexandra Kleschina, Julia Stepantchuk, Ekaterina Tsoy, Daria Kostina

Organizers and authors express their gratitude to

Viktoria Demenova, Alexandra Yumshanova, Daniela Seixas, Luisa Nóbrega, Mariana Katona Leal, Timur Babanin, Nikita Sumin, Mikhail Zelenin, Artem Morkovnikov, Dmitry Grigoryev, Daria Izmodenova, Svetlana Belonogova, and all organizations and individuals who assisted in preparation of the project.

ТВОРЧЕСКАЯ ГЕОГРАФИЯ

Рио-де-Жанейро, волшебный город в глубине бухты, где живут добрые мулаты, и подавляющее большинство граждан ходит в белых штанах.

«Золотой теленок», И. Ильф, Е. Петров

Представление о городе и сам город – не одно и то же. Ощущение себя в городе и город также не тождественны друг другу. Но парадокс в том, что сам по себе город не существует. Он живет и дышит благодаря энергии его жителей, с их помощью обретает индивидуальность и притягательность и в какой-то момент начинает диктовать им свой характер и свои привычки. Город одновременно абстрактен и материален, он дает и забирает, меняется и меняет. И почти всегда город движется, являясь источником и участником самых разных процессов.

Принадлежность месту – категория, которая имеет разную степень значимости для людей. Зависит ли эта степень от национальности – сложный вопрос. Отчасти выставка «Город как процесс» пытается найти ответ на него. 17 русских и бразильских авторов очень индивидуально подходят к пониманию мегаполиса и своего места как личности и как художника в нем. Для кого-то осмысление урбанизационных процессов движется от частного к общему, для кого-то – наоборот. Это отражено в технике, которую художники выбрали для выражения своего высказывания. Среди работ – фотографические серии, арт-объекты, коллажи, видео, инсталляции и графика.

Грубые обобщения о ментальных различиях не уместны, но некоторые тенденции все же прослеживаются. Понятие процессуальности для большинства бразильских участников выставки выражено через недолговечность и постепенное умирание созданных ими проектов: город из графита неумолимо разрушается под действием вибрации окружающего пространства, идеально выстроенный город из бумаги уничтожается самими зрителями, пойманный и зафиксированный в инсталляции из Post-it стикеров момент городской жизни со временем распадается на «пиксели воспоминаний».

Процесс для русских авторов – это описываемое в художественном проекте явление. Отсюда возникает серийность, цикличность фотографий, коллажей, рисунков и арт-объектов, которые провоцируют возникновение процесса, главным действующим лицом которого становится не проект, а зритель, всматривающийся, движущийся от работы к работе, и размышляющий.

CREATIVE GEOGRAPHY

Rio de Janeiro, magic city deep within the bay, populated by kind mulattoes, where the majority of citizens wear white pants.

«The Golden Calf» by Ilya Ilf and Evgeny Petrov

An idea of the city is not a city itself. The sense of self in the city is also different from the city. But, paradoxically, no city exists by itself. It lives and breathes through the energy of those who inhabit it; they shape its identity and magnetism, and eventually it begins to impose its character and its habits back on them. The city is simultaneously abstract and tangible; it gives and takes, changes others and changes itself. And the city is almost always in motion; it is a source and a participant in all kinds of processes.

The notion of belonging to a certain place has different impact on different people. It's hard to say whether the degree of this impact depends on their national background. To some extent "City as a Process" exhibition tries to answer this question. Seventeen Russian and Brazilian artists interpret, in highly individual ways, the concept of a megacity and their place in it, both as artists and as human beings. For some of them conceptualization of urban processes moves from the particular to the general, for others – vice versa. It is shown in the techniques that the artists chose to express their statements. The pieces include photo series, art objects, collages, video, installations and drawings.

Crude generalizations about the differences in mentalities are hardly relevant; however, it is possible to trace some tendencies. Most of Brazilian participants express the concept of process through transience and slow dying of their creations: the graphite city inexorably disintegrates under the vibrations of the enclosing space; an ideal city made from paper is destroyed by the audience; a moment in the city life, caught and captured by the Post-it stickers installation, gradually crumbles into the "memory pixels".

For Russian artists, a process is a phenomenon described through artistic projects. This determines serial, cyclic character of photos, collages, drawings and art objects which instigate a process where not the works of art, but spectators become the main participants – scrutinizing, moving from one work to another and thinking.

Despite having different interpretations of the concept of process, Russian and Brazilian artists ponder very similar subject matters. The origins and borders of big cities, the interaction between natural elemental forces and the rational mind,

Несмотря на разницу трактовок понятия процесса, темы, волнующие бразильцев и русских, очень схожи. Происхождение и границы больших городов, взаимодействие природно-стихийного и рационального, городские объекты памяти и забывания, фрагмент и целое в городе, монументальность и недолговечность, тело в урбанистической среде, место и личность, частное пространство в мегаполисе, городское движение и транспорт как его символ – лишь немного, что кроется за работами художников.

Город трудно постичь, а потому он всегда будет бросать вызовы, которые будут принимать художники со всех континентов.

Дарья Костина

the urban objects of memory and forgetfulness, the fragment and the whole in the city, monumentality and frailty, body in the urban environment, the place and the individual, private place within megacity, urban movement and transportation as its symbol – these are but few themes behind these artists' works.

The city is hard to grasp; this is why it will always challenge artists from each and every continent of the Earth.

Daria Kostina

ПРОЩАНИЕ НА УГЛУ

Я вырос в районе Бойуна, в окрестностях Рио-де-Жанейро. С первого месяца жизни и до 22 лет я жил в большом доме с мамой. Когда мне было шесть, мой средний брат погиб в автомобильной аварии. Когда мне было 12, бабушка ушла из дома, в следующем году – папа ушел из семьи и женился снова. Старший брат никогда особо не жил с нами, а так, навещал только по выходным. Мы были большой семьей, состоящей из шести человек, и в один день в доме остались только мы с мамой.

Каждый раз, когда я навещаю маму (сейчас я уже живу отдельно), вспоминаю историю семьи. Чтобы добраться до Бойуны из центра, нужно ехать на двух автобусах или на одном поезде и автобусе. Каждый раз, добравшись, я понимаю, как изменился мой район. Скажу больше, я заметил, что место, когда-то столь родное и знакомое, стало мне совсем чужим. Центр казался раньше таким далеким от меня, а сейчас я там живу уже два года. В мой первый дом (я его называю «мамин дом») я стараюсь приезжать раз в месяц. Провинциальность одного места открывает космополитизм другого.

У городов такой же биологический цикл, как и у жизни. Места строятся, разрушаются, переименовываются и погибают, так же как и члены моей семьи изменяются, вырастают или даже умирают. Довольно странно приезжать в Бойуну и видеть, что, например, цвет автобусов поменялся или старый продавец в местной лавке здесь больше не работает. Такие перемены демонстрируют эфемерность публичного и частного пространств. Города состоят из невидимых процессов. Как нельзя войти в реку дважды, так и улицу или фасад здания нельзя понять со второго раза так же, как с первого.

В 1969 г. итальянский историк искусства Джулио Карло Арган сравнивал живопись Джексона Поллока с городом. В современном мире смартфонов, GPS и быстро обновляемых карт, такое сравнение до сих пор вдохновляет. Если бы мы могли визуализировать наш индивидуальный опыт городского пространства, мы бы получили «некую необъятную карту из линий, цветных точек, сложно запутанных знаков, случайных рисунков, которые прерываются, возобновляются и после непонятных пробелов возвращается в отправную точку»¹.

Возвращаюсь к начальному пункту. После прощания я выхожу из мамино-го дома на улицу. Одна минута, и я на углу. Я останавливаюсь, оглядываюсь

¹ Argan G. C. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1992. P. 231.

GOODBYE AT THE CORNER

I was raised in a neighborhood called Boiúna in the suburbs of Rio de Janeiro. Between the first year of my life and my twenty-second birthday I lived in a big house with my mother. When I was six, my middle brother died in a motorcycle accident. At the age of twelve, my grandmother left our home and, in the next year, my parents divorced and my father got married again. My older brother never really lived with us but used to spend weekends with us. We were a family of six people, and one day it became a home for two.

Every time I visit my mom (for now I live in my own apartment), I remember of my family's story. On my way to Boiúna, after getting two buses from downtown or a train and then a bus, I always have in mind how my old neighborhood is different. More than that, I notice how this place, that was once so familiar during my childhood, has become so strange to me. The place that one day was distant, downtown is now the place where I have been living for two years already. I only see first house (now called "my mother's house") once a month (when I'm able to do it). The bucolic aspect of one place gave space to the cosmopolitanism of another.

Cities have the same biological cycle that life has. Places are constructed, split, renamed and destroyed in the same way that my family members have changed, grown up or even died. It feels strange to arrive in Boiúna and see that colors of buses have changed or that an old employee of our local market doesn't work there anymore. These discontinuities reveal the ephemeral nature of public and private spaces. Cities are then composed by invisible processes; if a man never steps in the same river twice, a street or a façade is never apprehended with the same understanding for a second time.

Even immersed in a world of smartphones, GPS and quickly updated maps, some words written in 1969 by Italian art historian Giulio Carlo Argan about a comparison between the city and Jackson Pollock's painting are still inspiring. If we could translate our individual experience in the urban space visually we would obtain "some kind of immense map, formed by lines and colorful dots, signs inextricable matted, of apparently arbitrariness tracings, interrupts, restarts and, after strange laps, returns to the point from where they left"¹.

Returning to the starting point. After kissing and saying goodbye, I walk out of my mother's house towards the street. After a one minute walk I reach a corner. I stop, look back at her and wave my right hand saying goodbye. I can remember

¹ Argan G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. P. 231.

назад и машу правой рукой на прощание. Я помню, как делал это с самого первого момента сознательной жизни. Поворачиваюсь налево, и дом исчезает. Бреду куда-то. Неопределенность объясняется бесцельностью прогулки. Может быть, я в последний раз вижу ее лицо. Город может разделить нас физически, но нашу любовь он разрушить не может.

Выставка рассказывает о пройденных углах и исхоженных улицах. Дистанцироваться и почувствовать близость к истории, городу или даже к мифологии. Мы можем постараться показать пространство через картины, преобразовать их с помощью мозаики, карандаша или листа бумаги. Зброшенные места запечатлены на фотографиях, памятники можно создать, а деревья – основа нитей, которые создают вымышленные карты.

Современное искусство предоставляет множество подходов к проблеме «города как процесса» в России или Бразилии. Пространство влияет на нас, мы строим наши отношения с искусством. Несмотря на наши культурные, архитектурные и городские различия, нас объединяет прощание на углу – необъятный образ; у него нет четкого определения, но, он, невзирая на разные географические положения, делает нас более человечными.

Рафаэл Фонсека

myself doing that from my earliest conscience of the past. I turn left and then the house disappears. I walk towards somewhere. Uncertainty describes this banal walk. It may as well be the last time I may see her face alive. The city can physically separate us but it won't be able to destroy our love.

This exhibition is about turned corners and walked streets, feeling distant and feeling close to History, urbanism or, why not, mythology. We can try to represent spaces through painting, deconstruct them with puzzles, graphite or pieces of paper. Abandoned places can be remembered through photography, monuments, can be invented, and trees are the basis of wool lines that create fictional maps.

Contemporary art gives us many possibilities to approach the “city as a process” in Russia or in Brazil. Spaces affect us and we create an existential relation with art. Despite our cultural, architectural and urban differences, we will always have one thing in common: the goodbye at the corner, this image that is immeasurable, has no register and, apart from our different geographic names, makes us all humans.

Raphael Fonseca

КОММЕНТАРИИ ХУДОЖНИКОВ

Ирина ДАНИЛОВА

Рисунки городов

Локационный медиа-проект «Рисунки городов» превращает город в картину посредством езды на автомобиле, снабженном устройством спутниковой навигационной системы при использовании открытой интернет-системы отслеживания. Этот проект о следах, которые мы оставляем, маршрутах, которыми мы следуем, о возможностях и ограничениях при создании рисунка размером с город с использованием новых медиа. Это альтернативный способ показать структуры городов, их характер, физические и транспортные связи. Проект «Городские рисунки» стартовал в Нью-Йорке (США) в 2009 г. Конечной целью является создание рисунков в 59 городах мира.

Рисунок Екатеринбурга был создан во время 1-й Уральской индустриальной биеннале современного искусства 12 сентября 2010 г. при участии Дарьи Костиной и Полины Лаптевой, двух молодых искусствоведов. Полина Лаптева управляла Toyota RAV4 цвета серый металлик, в то время как Ирина Данилова и Дарья Костина определяли маршрут и связь (используя iPhone Полины). Поездка началась в 13.15 недалеко от одного из центров биеннале – Камвольного комбината – и закончилась в 16.31 недалеко от другого центра биеннале, одного из крупнейших промышленных комплексов Екатеринбурга – Уралмаша. Дарья Костина сообщила, что в основном проекте биеннале насчитывалось 59 проектов, расположенных на проспекте Ленина (по которому маршрут прошел в 13.59 в то время, когда рисовалась верхняя часть цифры 5). Огнетушитель под номером 59 был обнаружен при входе на площадку биеннале на Камвольном комбинате, где Ирина была одним из участников проекта.

Олег ЕЛОВОЙ, Дмитрий КУНИЛОВ

Переселение художника

Дом Олега Елового в Екатеринбурге 1990-х был культовым местом, собирающим всех творчески близких людей в любое время суток. «Интернет тех лет...», – писал Рома Тягунов, правда, про Пушкина, но очень подходит. Это была и мастерская, и клуб, и гостиница, и все, чего не было в городе для работы, встреч и общения. Его так и называли – ДОМ, просто ДОМ.

Нельзя было представить Олега без ДОМА, поэтому ПЕРЕСЕЛЕНИЕ ХУДОЖНИКА – про то, что переселяться, собственно, некуда. Это должен был быть другой какой-то этап его жизни, до которого он, к сожалению, не дожил. Или переселился.

Дмитрий Кунитов

ARTIST'S COMMENTS

Irina DANILOVA **City Drawings**

Locative media project City Drawings turns cities into canvases by driving a car with a tracking device while using an on-line open source tracking system. This project is about traces we leave, routes we take, possibility and limitations of making a drawing in the urban realm, incorporating a new media. It is an alternative way of revealing the structures of the cities, their character, physical and wireless connectivity. Project City Drawings started in New York, USA, in 2009. The ultimate goal is to make drawings in 59 cities around the globe.

The Ekaterinburg Drawing was made during The 1st Ural Industrial Biennial of Contemporary Art, on September 12, 2010, with the participation of Daria Kostina and Polina Lapteva, two young art historians. Polina Lapteva drove her metallic grey Toyota RAV4, while Irina Danilova and Daria Kostina navigated (using Polina's i-phone). The trip started at 1.15 p.m., not far from one of the Biennial's venues: Worsted Factory, and finished at 4.31 p.m. not far from another Biennial's venue, one of Ekaterinburg's biggest industrial factories – Uralmash. As Daria Kostina pointed out, there were 59 projects at the main project of the Biennial on Lenin Prospect (passed by at 1.59 p.m., while drawing the top of number 5). Fire extinguisher #59 was discovered at the entrance of the project space at Worsted Factory.

Oleg ELOVOY, Dmitry KUNILOV **Resettlement of the Artist**

Oleg Elovoy's house in Ekaterinburg of 1990s was a cult place gathering all creatively close people at any time of the day. "Internet of those days..." as Roma Tyagunov wrote about Pushkin, but these words can also be attributed to Oleg's house. It was an art studio, a club, a hotel and everything else lacking in the city, though necessary for work, meetings and communication. We called it HOUSE, just HOUSE.

It was impossible to imagine Oleg without that HOUSE, so RESETTLEMENT OF THE ARTIST is about the situation when there is nowhere to resettle. It should have been a new different stage of his life until which he unfortunately hasn't lived. Or probably he has just resettled.

Dmitry Kunilov

Сергей РОЖИН

Когда мы оплачиваем проезд

Каждый день, передвигаясь в общественном транспорте, мы встречаем людей, в чьи профессиональные обязанности входит в давке выслушивать ругань, испытывать стресс в жару и в холод. Именно они являются проводниками и пропускают через себя весь город, его жителей и так задают импульс движению, независимо от выбранного маршрута.

Мы привыкли к ним и можем их не замечать, но факт, что они есть, невозможно отрицать. Они становятся напоминанием нам о том, что каждый из нас участник потока.

Эти люди вдохновили меня создать изображения персонажей, чьей профессией является общественный транспорт, и их пассажиров. Все это образы тех людей, которые имеют непосредственное отношение к протеканию жизни города и его ритму, в котором мы все играем различные роли.

Владимир СЕЛЕЗНЕВ

Неизвестные памятники

Суть проекта в том, что получается при миксе реального места и этих сувенирных статуэток. Это проект моей «смешанной памяти», если можно так выразиться. Все фигурки принадлежали моей бабушке, которая жила в Екатеринбурге. Когда я приезжал в детстве в Екатеринбург и видел их, они меня завораживали нисколько не меньше, чем памятники на улицах. Вот так, заменяя памятники этими фигурками, я как бы восстанавливаю свое детское восприятие Екатеринбурга как города, в котором две эти реальности совмещены.

Федор ТЕЛКОВ

Оставленные

Множество уральских деревень были созданы как рабочие поселения демидовских заводов, другие служили деталями в колхозных машинах. Со временем заводы переместились в более крупные центры, образуя промышленные города, колхозы же просто распались. Деревни остались у разбитого корыта, брошенные, не нашедшие «пока» или «уже» места в современной российской действительности. Сегодня в большинстве деревень медленно тухнет огонек надежды на хоть какое-то будущее, а с ним вместе исчезает часть русской культуры. Чернеющие дома с заколоченными окнами, осколки заводов и ферм нагнетают невероятную тоску по уходящей эпохе.

Sergey ROZHIN
When We Pay Fares

In our everyday use of public transportation, we meet people whose professional duties include listening to swearing during rush hours, getting stressed in cold or heat. It is these people who are guides; they let the whole city and its inhabitants pass through them, and give an impulse to this movement independently of a chosen direction.

We got used to them and often just don't notice them but the fact of their existence can't be denied. They remind us that we all are participants of the stream.

These people inspired me to create images of people whose job is public transportation, and images of their passengers. All these characters are directly related to the process of the city's life and its rhythm in which all of us play different roles.

Vladimir SELEZNYOV
Unknown Monuments

The idea of the project is to mix the images of real places and souvenir statuettes. This is a project of my "displaced memory" if I can put it this way. All these figurines belonged to my grandma who lived in Ekaterinburg. When I would come to this city in my childhood and saw these souvenirs, they bewitched me as much as the city monuments did. By replacing monuments by figurines I reconstruct my childish perception of Ekaterinburg as a city where these two realities are combined.

Fyodor TELKOV
Left

Most of the Ural villages were founded as working settlements of Demidov's factories, others served as details of the Soviet kolkhoz machines. Eventually factories were moved to bigger centers thus creating industrial cities, kolkhozes were destroyed. Villages were left with nothing. Abandoned, they haven't found their places "already" or "yet" in a new Russian reality. Today in most villages the last light of hope for the future is growing dark and that is how the part of Russian culture is dying. Houses getting black, with locked up windows, ruins of factories and farms are forcing an unbelievable sadness for a bygone era.

Федор ТЕЛКОВ

Территория сна

В большей части нашей страны зима длится около девяти месяцев. Световой день в этот период очень короткий. Таким образом, подавляющее число работающих и учащихся людей светлую часть дня проводят в офисе, в цеху, в кабинете, в разъездах по различным делам... Спальные районы городов, в свою очередь, более чем на полгода погружаются в темноту, которую освещают лишь фонари проспектов, автомобильные фары и тусклый свет зашторенных окон. Этот мерцающий, мистический мир начинает жить своей особой жизнью. Жизнью, где человек лишь тень. Он стремится как можно скорее оказаться в кровати, чтобы темным, холодным утром вновь отправиться на работу.

Сегодня крупные города активно наполняются приезжими из более мелких городов, поселков, деревень. Они, как правило, селятся в отдаленных уголках – в спальных районах, где все дальше от центра строятся новые коробки для людей. А это значит, что большую часть времени они проводят на работе и в пути до дома и обратно. Сам же «дом» превращается в некую розетку, где человек заряжается сном и пищей. А мир там, за окнами, сливается в игру бродящих по дворам темных фигур с эхом голосов, вспышками света, гулом автомобилей на трассах и усталыми силуэтами в окнах соседних домов, подсвеченных мерцанием телеэкранов.

Маргарита ХАЛТУРИНА

Город как процесс есть трансформация жизненных декораций и смыслов с нарастающей скоростью. Естественные ландшафты и внутренние ориентиры нивелируются общей унификацией и порастают урбанистическими надстройками. Природное и личное, в свою очередь, прорывается сквозь урбанизм, но уже в ином качестве. Активное внедрение нового во все области нашего бытия порождает реакции в виде мутаций внешних и внутренних. Появляются новые формы существования и сосуществования живой и неживой природы. Город как процесс – это попытка переосмысления конфликта и возможности взаимодействия естественного, личностного с одной стороны и прогрессирующей урбанизации – с другой.

Fyodor TELKOV

Sleeping Area

Winter lasts for 9 months in most parts of our country. Daylight during this period is very short. Thus most of people who work and study spend the light part of the day in offices, study rooms, going on business meetings... Bedroom suburbs for more than half a year are plunged in the darkness where light is shed only by city lanterns, car headlights and dim light of curtained windows. This shimmering mystical world begins to live its own special life. In this life man is a mere shadow. He seeks to get into his bed as soon as possible to get up next cold dark morning and go to work again.

Today big cities are being actively filled by newcomers from small towns, townships, villages. Usually they settle in the suburbs – bedroom communities, where new “boxes” for people are built every day. These people spend most of their time at work and on the way to work and back. The “home” itself turns into a “socket” that charges people with food and rest. The world outside windows fuses into play of dark figures walking around with echoes of voices, light flashes, car din on the roads and tired silhouettes in windows of neighboring houses, lighted by glimmering TV screens.

Margarita KHALTURINA

City as a process is a transformation of life scenery and meanings in an increasing speed. Natural landscapes and inner guidelines are neutralized by general unification and sprouted by urban superstructures. The natural and the personal are breaking through urbanism but on a new level in a new capacity. An active penetration of the new into every sphere of our lives causes reactions of external and internal mutations. New forms of existence and coexistence of wildlife and inanimate nature are appearing. City as a process is an attempt of rethinking the conflict and the opportunity of natural and personal interaction on the one hand and progressing urbanization on the other.

Иван ЧЕМАКИН
С Финвала на север

Фин. Вал. 9:34:02/18:49:01 Доброе утро! Приятного пути. 9:35:17/18:48:47 <i>Хочу предложить вам новинки кино,</i> 9:36:00/18:48:03 <i>завоевавшие успех, на многих кино-</i> <i>фестивалях...</i> 9:37:11/18:47:17 <i>Здравствуйте! Ледоступы. Произве-</i> <i>дены на нашей</i> 9:37:57/18:46:33 <i>питерской оборонке. По многочис-</i> <i>ленным просьбам</i> 9:38:00/18:45:11 <i>в продаже появилась незаменимая</i> <i>вещь для любой домохозяйки</i> 9:38:05/18:44:59 <i>– бамбуковая губка для мытья посу-</i> <i>ды.</i> 9:39:17/18:44:07 <i>Не требует использования химиче-</i> <i>ских средств.</i> 9:39:51/18:43:01 <i>Приобретая такую губку, вы колос-</i> <i>сально экономите</i> 9:41:33/18:42:39 Кушелевка 9:42:03/18:42:11 <i>семейный бюджет. Еще раз повто-</i> <i>рюсь – незаменимая</i> 9:44:31/18:40:02 <i>вещь в любом доме. Трос для очистки</i> 9:45:51/18:38:55	Пискаревка 9:47:00/18:36:18 <i>сантехнических труб.</i> 9:49:01/18:31:32 <i>Пластиковые лупы – не бьются, лег-</i> <i>ко хранятся.</i> 9:51:03/18:30:19 Ржевка 9:54:11/18:29:01 <i>В магазинах цена доходит до...</i> 9:55:07/18:26:07 Пост Ковалево 9:57:33/18:24:23 <i>Белорусские носки. Доброе утро!</i> <i>Предлагаю Вашему вниманию</i> 9:58:01/18:22:51 Платформа Ковалево 9:59:06/18:21:05 <i>новейший атлас автодорог, в него</i> <i>вошли все улицы и дома.</i> 10:01:23/18:20:17 <i>Схема проезда, не только городских</i> <i>дорог,</i> 10:03:01/18:18:19 Бернгардовка 10:04:00/18:17:00 <i>но областных и федеральных! Мы</i> <i>работаем напрямую.</i> 10:05:47/18:16:13 <i>Сами понимаете в магазинах совсем</i> <i>другая цена.</i> 10:07:12/18:15:21 Всеволожск 10:08:03/18:14:01
---	---

Про Питер на бумаге

Пейзажи возле дома, которые я наблюдаю каждый раз, выходя из двора. Нарисованы по принципу запоминания картинки и дальнейшего воспроизведения уже дома на бумаге.

Ivan CHEMAKIN
From Finval to the North

Fin. Val.	Piskarevka
9:34:02/18:49:01	9:47:00/18:36:18
Good Morning! Have a nice trip.	<i>for plumbing .</i>
9:35:17/18:48:47	9:49:01/18:31:32
<i>I would like to offer you cinema novelties</i>	<i>Plastic lences – they are unbreakable</i>
9:36:00/18:48:03	<i>and easy to hold.</i>
<i>that gained success at world cinema</i>	9:51:03/18:30:19
<i>festivals...</i>	Rzhevka
9:37:11/18:47:17	9:54:11/18:29:01
<i>Hello! Icewalkers. They were produced</i>	<i>The price at city stores is up to...</i>
<i>by our</i>	9:55:07/18:26:07
9:37:57/18:46:33	Post Kovalevo
<i>Piter defence industry. By popular</i>	9:57:33/18:24:23
<i>demand</i>	<i>Byelorussian socks. Good morning! I'm</i>
9:38:00/18:45:11	<i>bringing to your attention</i>
<i>device indispensable at home is on sale</i>	9:58:01/18:22:51
9:38:05/18:44:59	Platform Kovalevo
<i>– bamboo dish sponge.</i>	9:59:06/18:21:05
9:39:17/18:44:07	<i>the newest road atlas including all</i>
<i>You don't have to use household</i>	<i>streets and buildings.</i>
<i>chemicals any more.</i>	10:01:23/18:20:17
9:39:51/18:43:01	<i>It contains location maps of not just city</i>
<i>Buying this sponge you save a lot of</i>	<i>roads</i>
<i>money</i>	10:03:01/18:18:19
9:41:33/18:42:39	Berngardovka
Kushelevka	10:04:00/18:17:00
9:42:03/18:42:11	<i>but region and federal roads. We work</i>
<i>from family finances. I'm repeating –</i>	<i>directly with you.</i>
<i>it's an indispensable</i>	10:05:47/18:16:13
9:44:31/18:40:02	<i>As you can guess the price at stores is</i>
<i>device for housekeeping. Cleaning rope</i>	<i>totally different.</i>
9:45:51/18:38:55	10:07:12/18:15:21
	Vsevolzhsk
	10:08:03/18:14:01

About Piter on Paper

City landscapes that I see every time going outside. They were drawn by principle of remembering and reproduction on paper later on at home.

Иван ГРИЛО

Структура нарушена. Мы забираем себе ее часть, и она утрачивает свою цельность. Целым она больше никогда не будет. Дом становится телом. Прочность становится хрупкостью. Воспоминания стираются. Горизонт едва виден.

Горизонт. Линия, соединяющая небо и Землю, небо и море. Он ограничивает визуальное поле смотрящего, находящегося в месте, где его взгляд не встречает преград.

Почти. Рядом, с еле уловимым, едва заметным различием, очень близко, на мельчайшем расстоянии; близко, на грани.

Ирис ХЕЛЕНА

Небольшой видеокамерой я фотографирую проходы, которые одновременно принадлежат всем и никому. Эти не-места часто встречаются в бразильских городских центрах, и только фотографирование может придать им движение. Мне интересно запечатлеть течение, наблюдать за небольшими изменениями во всем, что в городе инертно и подвижно в одно и то же время; всем, что и имеет смысл и не имеет его. В эти моменты наблюдения и документации появляется связь между получаемыми изображениями и их переходом в медиапространство.

Марьяна Катона ЛЕАЛ

Я хочу незаметно находиться в невидимом институционализированном месте. Моя работа пытается создать невозможное эмоциональное тело; достичь вечности, которая исчезает; приблизиться к тому, что существовало всегда, но в то же время остается невидимым. Место, которое хочет стереть границы другого. Жесткость в противовес пластичности личного вынуждает меня создать другое тело, то, которое впишется в городское пространство.

Ivan GRILO

The structure is broken. We take a part of it to ourselves and then it is no longer wholeness. It will not ever be the whole again. The house becomes the body. Solidity becomes fragility. Memories are obliterated. And the horizon is half seen.

Horizon. A line uniting the sky and the earth, the sky and the sea. It limits the visual field of a person situated in a place where his gaze faces no obstacles.

Almost. Nearby, with a subtle, unnoticeable difference, very nearly, by a whisker; closely, within an ace of.

Iris HELENA

With a small digital camera I photograph passage ways that belong to everyone and to no one at the same time. These non-places are common in Brazilian urban centers and only the photographic register can give them movement. It interests me to register the flow, to observe the small changes in everything that is still and moving at the same time in the city; everything that apparently makes and doesn't make sense. In these moments of observation and documentation the connections between the produced images and its future media are exposed.

Mariana Katona LEAL

I want to be an invisible presence in the invisible institutionalized place. My work tries to devise an impossible affective body; to reach the eternal that dissolves; to approach that which has been present during the whole time and at the same time remains invisible. A place that wants to erase the borders of the other. The hardness, in contrast with the malleability of the intimacy, urges me to construct another body, one that will fit the urban space.

Город – физическая вершина цивилизации, где история становится осязаемой и заселяет реальность. Освобождение от кочевого образа жизни создаст первоначальный базис для создания городов, поэтому мы можем понять свое существование и отношения с равными нам. Такое понимание города несет в себе отсутствие – невинность. Идея проекта, который уравнивает различия, не только показать, но и попытаться каждому найти суть концепции города. Города как живого существа, города как человеческого проекта, города как идеала, города как процесса становления того, о чем мы, возможно, забыли и чего когда-то так сильно желали – освобождения. Хотя иногда мы и пребываем в мире желаний и мечты, но необходимо представлять и просто ощущать.

Луиза НОБРЕГА

Нет времени для слабости / двери метро закрываются / следите за своей сумкой / вашим пальто / платьем или они обязательно застрянут в дверях / внимание к желтой линии / не всегда есть возможность выйти на следующей станции / смена маршрута может привести к необратимым последствиям / привычные задержки / одна неделя в Сан-Пауло равна одному дню, например, в Малайзии / один год как один месяц, двадцать два дня и несколько минут, приблизительно / вы знаете, где хотите оказаться через десять лет? / я не могу представить, где окажусь завтра / оставлять город позади себя / не умирать / не так быстро.

Вынуть, перемотать

Ничего не остается, ничего, кроме неразличимых шумов, город стирает мою память. Я хочу проглотить его, будущее разбивается в моих некрепких руках, как старомодная машина. Я – противоположность Мидаса: все, к чему прикасаюсь, становится раненым и стареет. Я не могу спать из-за непрерывного звука будильника в ушах. Откровенная смерть появляется в дверном проеме, непристойная, в ужасно безвкусном обличье. Нет прощения моему недостатку грации. Я очень уязвима, когда веду машину, опасна, когда спускаюсь в метро, двери открываются прямо перед глазами, и я бегу, чтобы успеть на первый поезд. Кажется, было еще не поздно, но, конечно, было. Кто-то сильно давит на мою правую руку, я не могу понять их язык, наконец, они отпускают меня. Я не знаю, куда. У меня пространственная дислексия, слова с привкусом металла, всегда слишком тяжелые, камнедробилка в спящем городе, мне всегда жаль. Я хотела бы, чтобы ты спас меня.

Felippe MORAES

The city is the physical culmination of civilization; it is where history becomes material and inhabits the reality. The liberation from nomadism establishes the primary basis for the construction of the cities; therefore we can understand our existence and relations with equals. This understanding of the city bears absence – innocence. The idea of the project that equalizes disparities is not just to show but also to endeavor to find the core of the concept of the city. City as a living being, city as a human project, city as an ideal, city as a process of becoming what we may have forgotten and once so profoundly desired: liberation. Although sometimes we're staying in a world of longings and dreams, it is necessary to imagine and to naively conceive.

Luisa NÓBREGA

There is no time to faint / the subway doors close / look after your bag closely / your coat / your dress or they are sure to get stuck outside / attention to the yellow line / it's not always possible to get off at the next station / changing routes may lead to irreversible consequences / common delays / one week in são paulo equals one day in malaysia, for example / one year corresponds to one month, twenty two days and some minutes, approximately / do you know where you want to be in ten years? / I don't even have an idea of where I am going tomorrow / leave the city behind / not to die / not so quickly.

Eject, Rewind

Nothing else remains, nothing but indiscernible noises, the city has erased my memory. I want to swallow it back, the future collapses in my clumsy hands, like an old fashioned machine. I am the opposite of Midas: everything I touch becomes bruised and old. I cannot sleep because of the sounds of the alarms in my ears. Plain death appears, obscene, in a large outdoor of unbelievably bad taste. There is no forgiveness for my lack of grace. I am so vulnerable when I drive a car, so dangerous when I enter the subway, the doors open right before my eyes, and I run to catch the first train. It seemed it was not yet too late, but of course it was. Someone presses vigorously my right upper arm, I cannot understand their language, they finally let me go. I don't know where to. I have spatial dislexia, my words taste like metal, always too heavy, a stone crusher in a sleeping city, I am always sorry. I wish you could save me.

«Комнаты тишины» – я применяю этот термин для обозначения опыта, тех, кто живет в архитектурных руинах. Есть несколько «типов» руин: археологические (и исторические) места; оставленные или пустые здания; располагающиеся в центре городов или за их пределами. Что характеризует руину, так это не стадия ее обветшания, а тот факт, что она не имеет / не выполняет активную функцию внутри своего контекста. Поэтому она перестает существовать для современного опыта данного места. Все ее отсылки/указатели скрыты или живут в прошлом. Наблюдатель, подчинившись этому пространству, должен держаться за запутывающие – или неизвестные – отсылки, которые нельзя различить в повседневной жизни. Его/ее восприятие времени также изменено. Время деформируется; бежит в другой логике.

Майана РЕДИН

Из-за склонности к аллергической реакции на моей коже время от времени появляется раздражение, возможно, это своеобразное условие моего контакта с городом, как у Кафки*. Очевидно, что чем больше мы взаимодействуем с городом, тем больше он на нас оставляет отпечатки, по которым также можно судить о том, что мы видели, слышали, чувствовали и что проживали. Мною проверено: есть предел для скитаний по современному городу с минимумом удовольствия. Возможно, я никогда не была целиком в нем; или я не замечала, что была полностью в него погружена. Так или иначе, я слышу город в звуках приземляющегося самолета, который, даст бог, будет на твердой земле; в то же время я игнорирую город, тихо приходя в себя дома после очередного аллергического кризиса. Наблюдая за тем, как исчезают пятна, подобно некоторым воспоминаниям, я замечаю, что это невозможно игнорировать; внутри или снаружи город оставляет свои знаки.

* «В остальном, врач заявил, что он в ужасе от вида моей спины, пять новых абсцессов уже не так важны, так как возникла кожная сыпь, это хуже любых абсцессов, необходима уйма времени, чтобы она зажила, она вызывает и будет вызывать ужасную боль. У меня есть мнение, которым я, естественно, не поделился с врачом, что сыпь вызвана интернациональными тротуарами Праги, Нюрнберга, и особенно Парижа». (Письмо Франца Кафки Максусу Броду).

Renato PERA

“Rooms of silence” – I apply this term to define the experience of those who lives in architectonic ruins. There are some “types” of ruins: archaeological (and historic) sites; abandoned houses and empty houses; inside or outside urban centers. What characterizes a ruin is not exactly its stage of deterioration but the fact that this structure does not have/perform an active function in its context. Therefore it stops existing to the contemporary experience of the place. All of its references/indexes are hidden or live in the past. An observer submitted to this kind of space needs to handle confusing – or unknown – references that are not recognized in daily life experience. His/her perception of time is also modified. Time warps; runs in another logic.

Mayana REDIN

My tendency to dermatological allergies, skin irritation that shows up from time to time is, perhaps, an odd condition of my contact with the city, like the one of Kafka*. It is clear that the more we relate ourselves with the city, more marks it leaves on us, upon each one can we read what we have seen, heard, felt and lived. I’ve checked: there is a limit to wandering in a modern city with a minimum of pleasure. Perhaps I have never been fully in it; or perhaps I have never noticed that I have always been fully in it. Anyway, I hear the city in the sound of a landing plane that, with all the luck of the world, will be in solid ground; at the same time, I ignore the city while silently recovering at home from the last allergic crisis. While I watch the spots disappear, like some memories, I notice that it is not possible to ignore; inside or outside it, the city leaves its signs.

* “For the rest, the doctor declared that he was horrified by my appearance from the back, the five new abscesses are no longer so important since skin eruption has appeared, it is worse than all abscesses, requires a long time to heal, and produces and will produce an awful pain. I had an idea, which I naturally did not tell to the doctor, is that this eruption was produced by the international sidewalks of Prague, Nuremberg and especially Paris”. (Letter by Franz Kafka to Max Brod).

С недавнего времени необходимо принимать во внимание следующий факт: время гор, деревьев (даже облаков и дыма) превращает людей в хрупкие ходячие руины.

Короткие тезисы о городах из песка:

- пыль как сила рисунка говорит о нетвердом подозрении;
- хрупкая архитектура ландшафта может угрожать факту, что рисунок был сделан одним единственным дуновением;
- ландшафт – замедленная катастрофа, внезапно пойманная непостоянством рисунка.

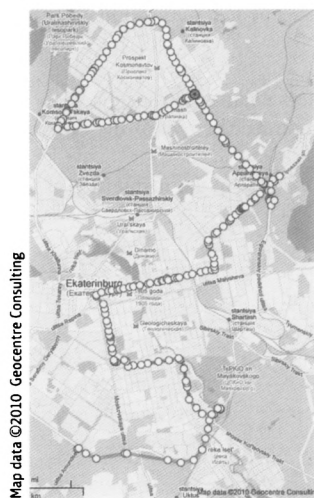
Daniela SEIXAS

Since sometimes it is necessary to respond to a fact: the time of rocks, trees and buildings (and even that of clouds and smoke) turns people into fragile walking ruins.

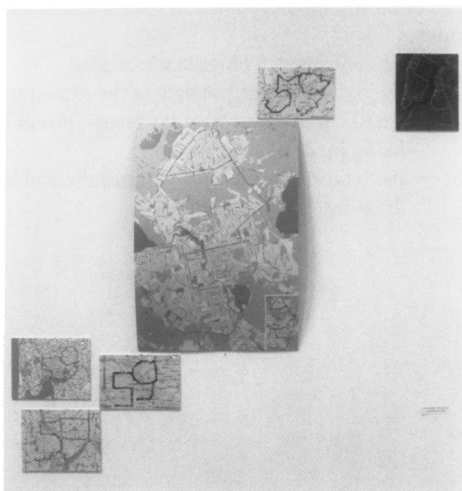
Brief sentences to cities made of sand:

- the powder as the potency of the drawing mutters an unstable suspicion;
- fragile architectures of landscape possibly denounce the fact of the drawing being made of a single blow;
- the landscape is a slow catastrophe suddenly caught by the instability of the drawing.

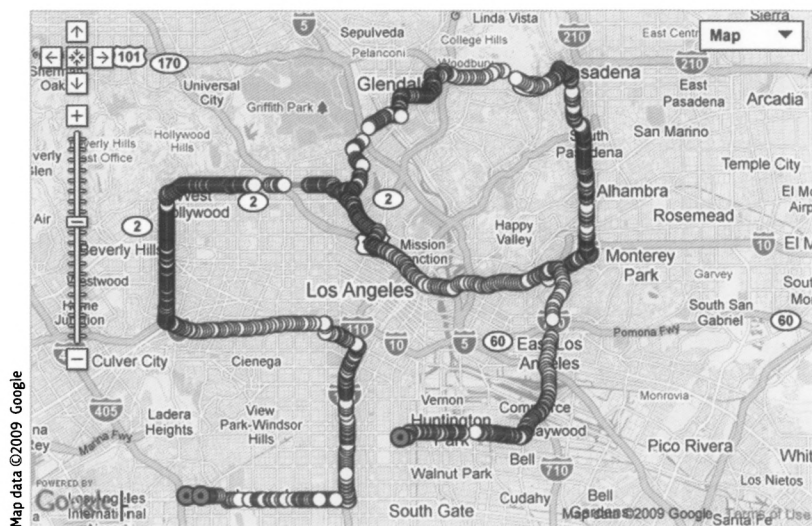
Ирина Данилова. Городские рисунки
Irina Danilova. City Drawings



Map data ©2010 Geocentre Consulting



Екатеринбург
Ekaterinburg



Map data ©2009 Google

Лос-Анджелес
Los Angeles

Олег Еловый, Дмитрий Кунилов. Переселение художника
Oleg Elovoy, Dmitry Kunilov. Resettlement of the Artist



Радя. 62
Radya. 62



Сергей Рожин. Когда мы оплачиваем проезд
Sergey Rozhin. When We Pay Fares



Владимир Селезнев. Неизвестные памятники
Vladimir Seleznyov. Unknown Monuments



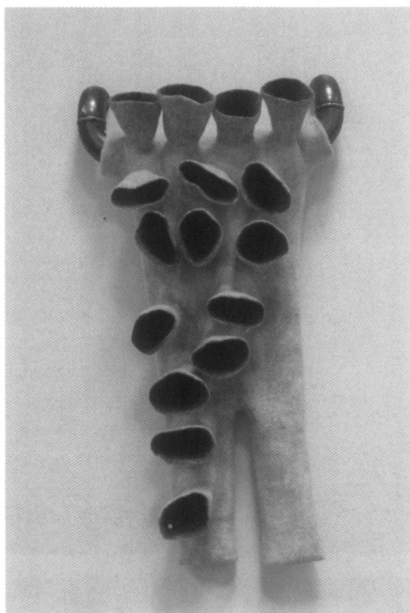
Федор Телков. Оставленные
Fyodor Telkov. Left



Федор Телков. Территория сна
Fyodor Telkov. Sleeping Area



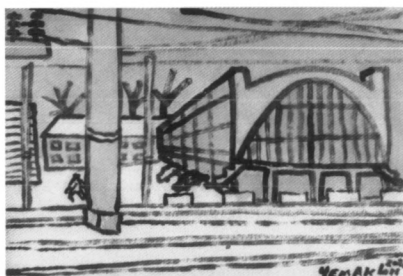
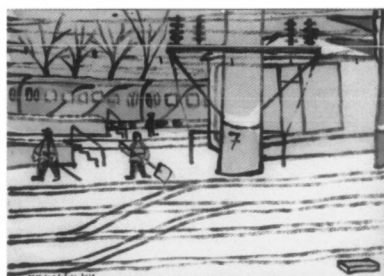
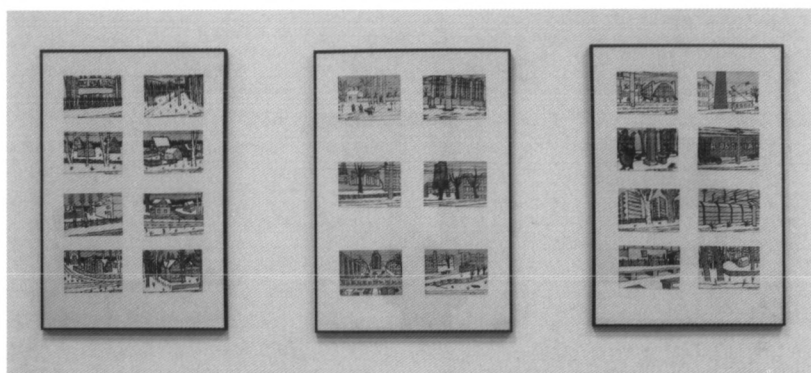
Маргарита Халтурина. Минотавры
Margarita Khalturina. Minotaurs



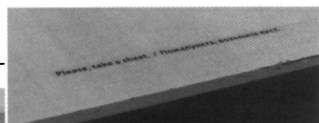
Иван Чемакин. Про Питер на бумаге
Ivan Chemakin. About Piter on Paper



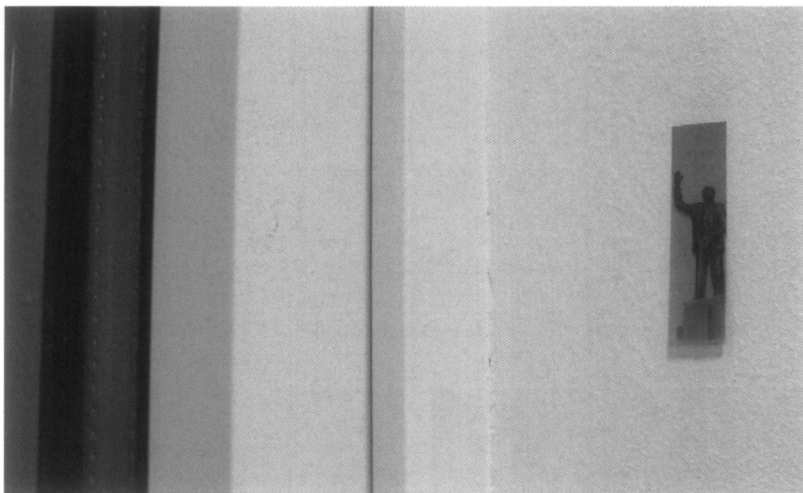
Иван Чемакин. С Финвала на Север
Ivan Chemakin. From Finval to the North



Иван Грило. Почти/Пейзаж
Ivan Grilo. Almost/Landscape



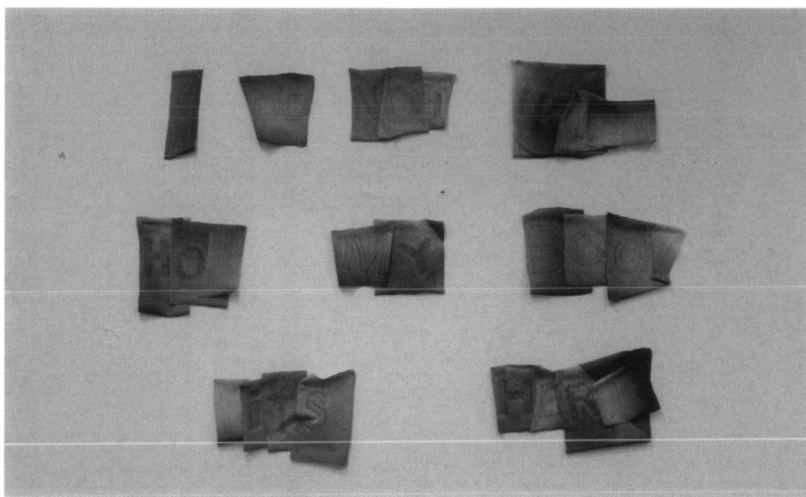
Ирис Хелена. Монументы
Iris Helena. Monuments



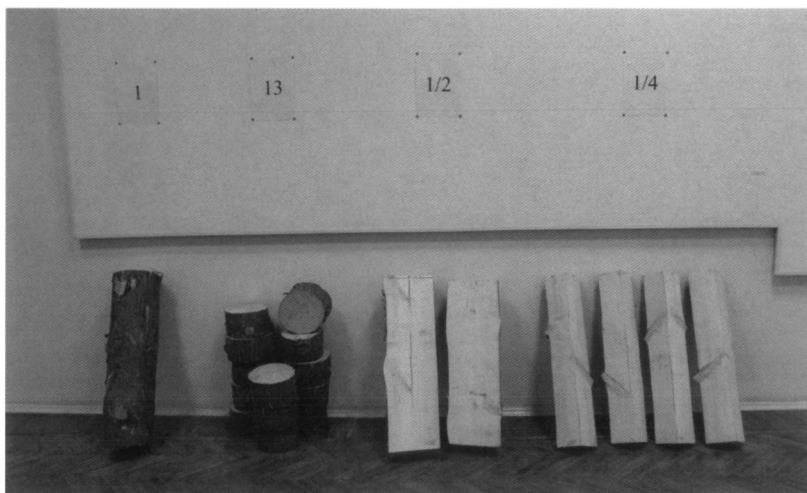
Ирис Хелена. Общественные заметки
Iris Helena. Public Notes



Марьяна Катона Леал. Городские поры
Mariana Katona Leal. Urban Pores



Филипе Мораэс. Деление
Felippe Moraes. Division



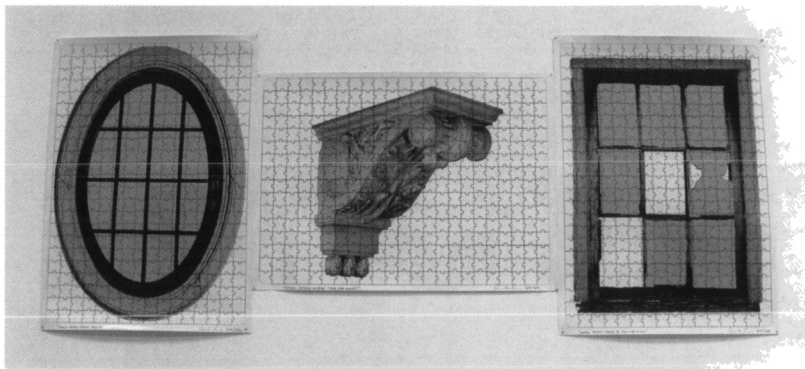
Луиза Нобрега. Лестница св. Иакова
Luisa Nóbrega. Jacob's Stairs



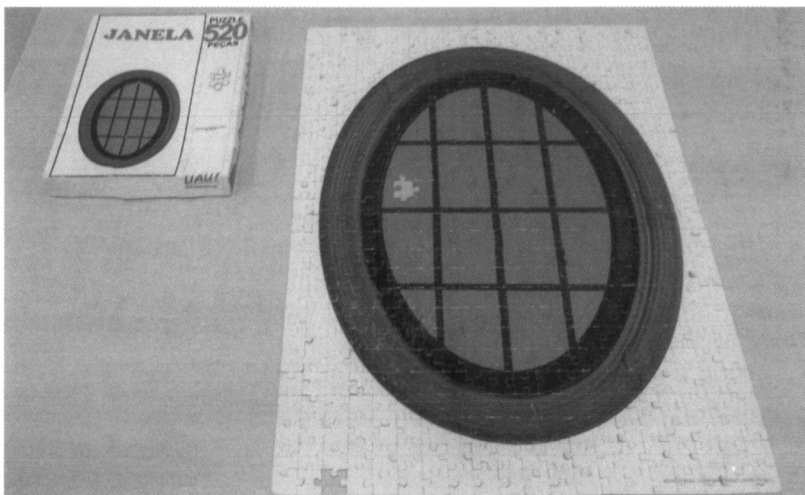
Луиза Нобрега. Вынуть, перемотать
Luisa Nóbrega. Eject, Rewind

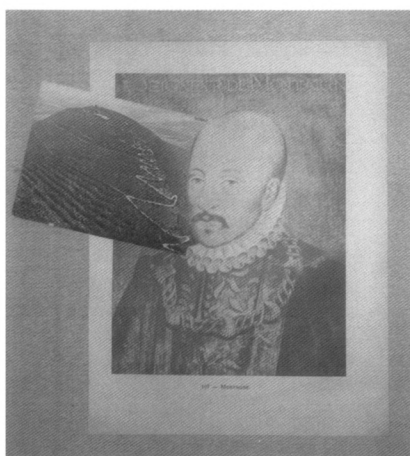


Ренато Пера. Окно Sampaio Moreira (посвящение Максусу Эрнсту)
Украшение Sampaio Moreira (посвящение Максусу Эрнсту)
Окно Sampaio Moreira (посвящение Максусу Эрнсту)
Renato Pera. Window Sampaio Moreira (to Max Ernst)
Adornment Sampaio Moreira (to Max Ernst)
Window Sampaio Moreira (to Max Ernst)

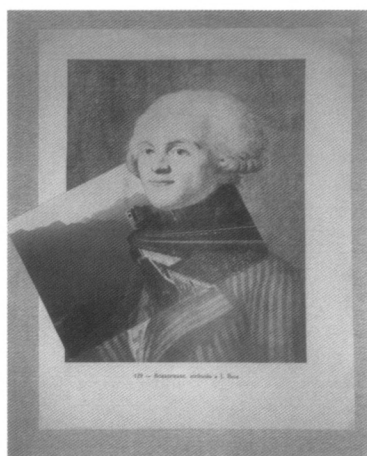


Ренато Пера. Окно Sampaio Moreira (посвящение Максусу Эрнсту)
Renato Pera. Window Sampaio Moreira (to Max Ernst)



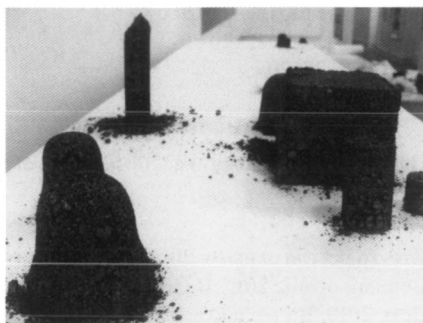


Мишель де Монтень
Michel de Montaigne



Максимилиан Робеспьер
Maximilien Robespierre

Даниэла Сейшас. Песочный город
Daniela Seixas. Sand City



СПИСОК РАБОТ

Ирина Данилова

Городские рисунки. 2009 – настоящее время. Техника локального слежения.
Бирмингем. 25х20 см
Екатеринбург. 75х50 см
Лос-Анджелес. 25х20 см
Миннеаполис. 25х20 см
Нью-Йорк. 25х20 см
Перт. 25х20 см

Олег Еловый, Дмитрий Кунилов

Переселение художника. 2001. 23 фотографии. 30х45 см

Радя

Что-то всегда скрыто. 2012. Видеодокументация, 46”
Вечный огонь. 2011. Видеодокументация, 3’30”
Дом. 2010. Видеодокументация, 56”
Каждый сам кузнец своей судьбы. 2011. Видеодокументация, 1’16”
62. 2011. Видеодокументация, 1’27”

Сергей Рожин

Когда мы оплачиваем проезд. 2012. 5 коллажей. 21х29,7 см

Владимир Селезнев

Неизвестные памятники. 2007. 6 фотоколлажей. 42х60 см

Федор Телков

Оставленные. 2011–2012. 12 фотографий. 40х60 см
Территория сна. 2011–2012. Слайд-шоу.

Маргарита Халтурина

Минотавры. 2012. 3 арт-объекта. Войлок, металл.

Иван Чемакин

С Финвала на Север. 2012. 22 листа. Бумага, масло, акварель. 13,6х19,2 см,
13х19,2 см
Про Питер на бумаге. 2011. 4 листа. Бумага, масло, анилины. 43х52 см

LIST OF WORKS

Irina Danilova

City Drawings. 2009 – present. Locative media project using tracking system.
Birmingham. 25x20 sm
Ekaterinburg. 75x50 sm
Los Angeles. 25x20 sm
Minneapolis. 25x20 sm
New York. 25x20 sm
Perth. 25x20 sm

Oleg Elovoy, Dmitry Kunilov

Resettlement of the Artist. 2001. 23 photographs. 30x45 sm

Radya

Something is Always Hidden. 2012. Video documentation, 46”
Eternal Fire. 2011. Video documentation, 3’30”
Home. 2010. Video documentation, 56”
Each Man is the Smith of his Own Fortune. 2011. Video documentation, 1’16”
62. 2011. Video documentation, 1’27”

Sergey Rozhin

When We Pay Fares. 2012. 5 collages. 21x29,7 sm

Vladimir Seleznyov

Unknown Monuments. 2007. 6 photo collages. 42x60 sm

Fyodor Telkov

Left. 2011–2012. 12 photographs. 40x60 sm
Sleeping Area. 2011–2012. Slide show.

Margarita Khalturina

Minotaurs. 2012. 3 art objects. Thick felt, metal.

Ivan Chemakin

From Finval to the North. 2012. 22 lists. Paper, oil, water color. 13,6x19,2 sm,
13x19,2 sm
About Piter on Paper. 2011. 4 lists. Paper, oil, aniline. 43x52 sm

Иван Грило

Почти/Пейзаж. 2012. Инсталляция из бумаги.

Ирис Хелена

Монументы. 2012. 3 рисунка на пейдж-маркерах.

Общественные заметки. 2012. Инсталляция из Post-it стикеров.

Марьяна Катона Леал

Городские поры. 2012. Инсталляция.

Филипе Мораэс

Деление. 2012. Инсталляция из дерева.

Луиза Нобрега

Лестница св. Иакова. 2012. Видеодокументация перформанса. 3'44"

Вынуть, перемотать. 2012. Перформанс.

Ренато Пера

Окно Samraio Moreira (посвящение Максу Эрнсту). 2012. 2 цифровых рисунка.
Украшение Samraio Moreira (посвящение Максу Эрнсту). 2012. Цифровой рисунок.

Окно Samraio Moreira (посвящение Максу Эрнсту). 2012. Пазл.

Майана Редин

Биографические туры. 2012. Инсталляция.

Даниэла Сейшас

Песочный город. 2012. 2 инсталляции из графита.

Ivan Grilo

Almost/Landscape. 2012. Installation of paper.

Iris Helena

Monuments. 2012. 3 drawings on page markers.

Public Notes. 2012. Installation of Post-it notes.

Mariana Katona Leal

Urban Pores. 2012. Installation.

Felippe Moraes

Division. 2012. Installation of wood.

Luisa Nóbrega

Jacob's Stairs. 2012. Video documentation of performance. 3'44"

Eject, Rewind. 2012. Performance.

Renato Pera

Window Sampaio Moreira (to Max Ernst). 2012. 2 digital drawings.

Adornment Sampaio Moreira (to Max Ernst). 2012. Digital drawing.

Window Sampaio Moreira (to Max Ernst). 2012. Puzzle.

Mayana Redin

Biographic Tours. 2012. Installation.

Daniela Seixas

Sand City. 2012. 2 installations of graphite.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ УЧАСТНИКОВ.....	11
<i>Алина Темлякова</i> ИНОЕ ВИДЕНИЕ. СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ	13
<i>Вера Авдеева</i> НАИВНОЕ ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ: ПОЛИТИКА ГУМАНИЗАЦИИ ИНДУСТРИАЛЬНОЙ СРЕДЫ.....	22
<i>Елизавета Южакова</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ В ПУБЛИЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ГУМАНИЗАЦИЯ ЧЕРЕЗ ИНТЕРВЕНЦИЮ	27
<i>Наталья Дзягилева</i> ПРОЕКТ «УЛИЧНАЯ ГАЛЕРЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА – ГАЛЕРЕЯ OPEN».....	34
<i>Ирина Ризнычок</i> ВХОД В МУЗЕЙ: ПОСТОРОННИМ ВХОД РАЗРЕШЕН, ИЛИ НЕ ПРОХОДИТЕ МИМО	41
<i>Екатерина Елсукова</i> ПРОСТРАНСТВО ВИТРИНЫ КАК НОВОЕ ЭКСПОЗИЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО	47
<i>Дарья Костина</i> ИСКУССТВО В ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВАХ, ОБЩЕСТВЕННЫЕ ПРОСТРАНСТВА В ИСКУССТВЕ.....	52
КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ	
ГОРОД КАК ПРОЦЕСС	89
Художники.....	91
Организаторы.....	92
Творческая география	94
Прощание на углу.....	98
Комментарии художников	102
СПИСОК РАБОТ	132

CONTENTS

INTRODUCTION.....	7
SELECTED ARTICLES OF THE PARTICIPANTS.....	55
<i>Elizaveta Yuzhakova</i> ARTISTIC PRACTICE IN A PUBLIC SPACE: HUMANIZATION THROUGH INTERVENTION	57
<i>Olga Zaikina</i> THE RESTLESS URBAN LANDSCAPE: CASE OF THE POST-SOVIET METROPOLIS	62
<i>Raphael Fonseca</i> SEPARATE THE HEAD FROM THE BODY	70
<i>Luisa Nobrega</i> INVERSIONS, INTERVENTIONS, INTERVERSIONS: PROVOCATIVE ACTS IN SÃO PAULO'S STREETS, PRESS AND SCREENS	74
<i>Daria Kostina</i> ART IN PUBLIC SPACE, PUBLIC SPACE IN ART.....	80
<i>Daniela Seixas</i> CONTEMPORARY IS OUR OLD AND PUBLIC CONDITION OF DUST	83
CATALOGUE OF THE EXHIBITION	
CITY AS A PROCESS	89
Artists.....	91
Organizers.....	93
Creative Geography	95
Goodbye at the Corner	99
Artists comments.....	103
LIST OF WORKS	133

Научное издание

Scholarly edition

**ТЕХНОЛОГИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА КАК ИНСТРУМЕНТ ГУМАНИЗАЦИИ
ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ**

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ УЧАСТНИКОВ МОЛОДЕЖНОЙ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ НАУЧНОЙ ШКОЛЫ
И КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ «ГОРОД КАК ПРОЦЕСС» ДЕПАРТАМЕНТА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
И КУЛЬТУРОЛОГИИ УРАЛЬСКОГО ФЕДЕРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА
14–18 сентября 2012 года

CONTEMPORARY ART AS A HUMANIZATION INSTRUMENT FOR PUBLIC SPACES

SELECTED ARTICLES OF THE PARTICIPANTS OF THE INTERDISCIPLINARY WORKSHOP
FOR EMERGING SCHOLARS AND CATALOGUE OF THE EXHIBITION CITY AS A PROCESS ORGANIZED BY
THE DEPARTMENT OF ART HISTORY AND CULTURAL STUDIES OF THE URAL FEDERAL UNIVERSITY
14–18 September 2012

Редактор *Е. Е. Крамаревская*

Верстка *Е. Р. Даурова*

Ответственный за выпуск *Д. Д. Шакирзянова*

Подписано в печать 07.12.2012. Формат 70×108/16.

Уч.-изд. л. 9,9. Усл. печ. л. 12,6.

Гарнитура Times New Roman

Печать офсетная. Тираж 300 экз. Заказ № 114.

Издательство Уральского университета
620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4

Ural University Press, 4 Turgheneva ul., Ekaterinburg 620000 Russia

Отпечатано в типографии Издательско-полиграфического центра УрФУ

620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4

Тел.: +7 (343) 350-56-64, 350-90-13

Факс: +7 (343) 358-93-06

E-mail: press-urfu@mail.ru, press.info@usu.ru